

د. جابر عصفور

قراءة التراث النقدي

د. جابر عصفور

قراءة التراث النقدي



مؤسسة عيبال للدراسات والنشر

IBAL Publishing institution LTD

Tel: 455242, 455904 Telefax: 455569

Telex: 6517 IBAL CY P.O.BOX:9558

70, Makarios Ave. No 401

Cyprus-Nicosia

عدد النسخ (٢٠٠٠)

الطبعة الأولى ـ ١٩٩١

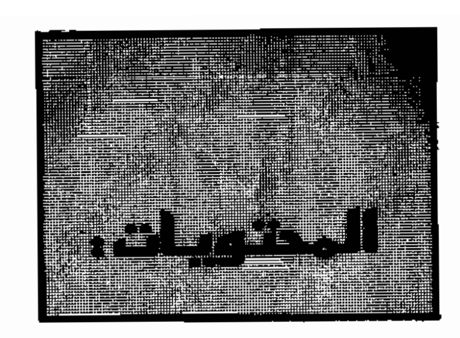
الاشراف الفني

جمال الأبطح

(واعلم أنك لاتشفي الغلة ولا تنتهي الى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجمّلا إلى العلم به مفصّلا، وحتى لايقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن (تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه).

عبد القاهر الجرجاني

دلائل الاعجاز


المحتويات:

(مقدمة)

منذ سنوات طويلة، وأنا منشغل بعملية قراءة التراث النقدي، بوصفها عملية ملحة لها أهميتها في ذاتها، وبوصفها عملية صغرى مرتبطة بعملية كبرى هي قراءة التراث بوجه عام. وبقدر ماكنت أدرك أن الالحاح على قراءة التراث هو الوجه الآخر من الالحاح على قراءة الواقع، أو الحاضر، فقد كنت أزداد اقتناعًا أنه لاتوجد قراءة بريئة، أو محايدة، للتـراث. ذلـك لاننا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة، لاسبيل إلى تجاهلها، ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها. فعلت ذلك في كتاب (الصورة الفنية) الذي صدرت طبعته الاولى عام 1974، وفي كتاب (مفهوم الشعر) الذي صدرت طبعته الاولى عام 1978.

ومنذ أن صدر هذان الكتابان والأسئلة لاتنقطع، أطرحها على نفسي بالقدر الذي يطرحه الأصدقاء. ماحدود الموضوعية في القراءة؟ وكيف نحدد، معرفيًا، العلاقة بين المفسِّر الـذي يقوم بالتفسير والمفسَّر الذي يقبل التفسير؟ هل هناك حدود قصوى للانقراء في النص القديم؟ وهل يمكن أن نحدد مجالًا لايتجاوزه المفسر في التفسير؟ ومن ثم نحدد مجالًا مقابلًا لايتجاوزه النص من حيث قابلية التفسير؟ وماحضور التراث المقروء نفسه! هل هو حضور (هناك)، في زمان انقطع؟ أم أنه حضور (هنا) من زمان ممتد؟ مثل هذه الاسئلة وغيرها، ظلت تلح علي، وكنت أشعر أنه لابد من توضيحها على المستوى النظري والتطبيقي على السواء.

وأتصور أن الدراسات التي يقوم عليها هذا الكتاب هي بعض الاجابة عن الاسئلة السابقة وأمثالها، فهي دراسات من نوعين: النوع الاول يجعل هدفه (نظرية القراءة) مباشرة، من حيث هي مجمـوعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم

العلاقة بين القارىء والمقروء، واتجاهات القراءة وأهدافها، وحدودها القصوى، ومن هذا المنظور، كان القسم الاول من الكتاب بعنوان (مقدمات منهجية). أما القسم الثاني من الكتاب فهو قراءات تطبيقية يدور أولها حول الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي، ويدور ثانيهما حول الناقد الشاعر ابن المعتز، ويدور ثالثها حول نظرية الفن عند الفارابي، ويدور رابعها حول الخيال المتعقل عند الاحيائيين.

وإذا كانت (المقدمات المنهجية) تحاول أن تؤسس نهجًا متميزًا من قراءة التراث النقدي فإن هذا النهج يقوم على افتراض مؤداه أن كل نص من نصوص التراث النقدي لايمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله. وإذا كان من الممكن أن نتحدث عن اتجاهات متميزة في التراث النقدي فإن هذه الاتجاهات لايمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من ناحية، ولايمكن فصلها عن دلالتها الاجتماعية أو صراعاتها الايديولوجية من ناحية ثانية. بهذا المعنى تكون قراءة التراث النقدي بحثًا عن (رؤيا عالم) ينطقها النص المقروء، ويشير إليها في صراعاته وتوازياته، ومن علاقات التشابه التي تصله بغيره من النصوص أو علاقات التضاد التي تضعه في تناقض مع غيره من النصوص.

وإذا كان مفهوم (رؤيا العالم) التي ينطقها النص المقروء تضع هذا النص في تاريخه الخاص، فإن هذا التاريخ يتقاطع مع المفهوم الموازي، لما يمكن أن نحدده على أنه (رؤيا عالم) عند القارىء المعاصر. قد تتقارب الرؤيتان، القديمة والمعاصرة، وقد تتباعدان. وقد تتصف العلاقة بينهما بصفات متعددة ولكن المهم أن العلاقة بينهما دائمًا تؤدي إلى تحديد قيمة النص المقروء من ناحية، واتجاهات عملية القراءة من ناحية ثانية. إن رؤيا العالم عند القارىء تحدد مايقع من دائرة السلب والايجاب. من منظورهما القيمي، وهي عندما تعيد انتاج النص القديم أو قراءته، فإنها تقوم بعملية تقييم ضمني للرؤيا التي ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخي الخاص بالنص المقروء، وعلى مستوى العالم التاريخي الموازي الخاص بالقارىء في الوقت نفسه.

هذا البعد يحدد للدراسات التي ينطوي عليها هذا الكتاب موقفًا من ثلاث مشكلات أساسية، هي مشكلة (حضور) التراث، ومشكلة علاقتنا به، والحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها.

أما فيما يتصل بالمشكلة الاولى، فما تؤكده دراسات هذا الكتاب، بشكل مباشر أو غير مباشر، فهو أن للنص التراثي حضورين، حضور (هناك) في تاريخه الخاص، في القرن الثالث أو الرابع أو الخامس للهجرة، حين كتب ابن المعتز أو قدامة عبد القاهر، في علاقات تاريخية محددة، وفي شروط انتاج معرفة متعينة، وحضور (هنا) في تاريخنا الخاص، في القرن الخامس عشر للهجرة، حين نقرأ هذا النص التراث في ظل علاقات محددة لانتاج المعرفة وشروط متعينة تحدد طبيعة حياتنا وتوجهاتنا، وصراعاتنا، وعلاقتنا بما ندرك أو نقرأ. وإذا كان فعل القراءة هو وصل جدلي بين حضور النص التراثي (هناك) وحضوره (هنا) فإن كل قراءة منجزة هي (المركب) الثالث الذي يجمع بين الطرفين في علاقة كاشفة لكل منهما على السواء. فمن المؤكد أن كل قراءة تكشف عن عالم قارىء النص التراثي بقدر ماتكشف عن عالم النص المقروء. حسبنا أن نسترجع قراءة طه حسين، أو مندور، أو طه ابـراهيم، لنصـوص التـراث، سوف نجـد أن التركيز على (الذوق الفردي) يوازي النفور (الليبرالي) من النسق المغلق، وذلك في صيغة لاتفسر عالم المقروء الذي يعاد انتاجه بل تفسر عالم القارىء الذي يحاول أن يقرأ عالمه هو أثناء قراءته لعالم النص القديم.

هذا الفهم يجـرنا إلى المشكلة الثانية، حيث تتحول علاقة القارىء بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن. وإذا كان القارىء ينتمي إلى عصره والمقروء ينتمي إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لامحالة، لكن هذا الانفصال سرعان مايتحول إلى اتصـال على مستوى البعد القيمي الذي ينطقه النص المقروء، والذي يتجاوب أو يتنافر مع البناء القيمي لعالم القارىء. ولكن المشكلة ليست على هذا النحو من البساطة الظاهرة. فالنص المقروء هو بعض ثقافة القارىء، بعض مخزونه الثقافي الذي تعلمه والذي صار جانبًا من عالم وعيه المعاصر. ومن هنا، فإن القارىء المعاصر عندما يقرأ عبد القاهر الجرجاني مثـلا، فإنه يقرأ عبد القاهر الذي يعيش في القرن الخامس للهجرة، وعبد القاهر الذي ينام تحت جلدة وعيه في القرن الخامس عشر للهجرة، فكأنه يقرأ عبد القاهر الذي (هناك) وعبد القاهر الذي (هنا) نص عبد القاهر الذي يقع خارجه ونص عبد القاهر الذي يقع داخله.

وإذا كان ذلك ينفي قيام قراءة محايدة بالمعنى الوضعي، فإنه لاينفي قيام قراءة **موضوعية**. وتلك هي المشكلة الثالثة.

ولا يكفي لمواجهة هذه المشكلة أن نرد الامر إلى توازن العلاقة بين الذات والموضوع في القراءة، ذات القارىء وموضوعها الذي هو النص المقروء، فالمشكلة أعقد من ذلك، وحضور النص نفسه ليس حضوراً مفارقاً تماماً، أو مستقلاً معرفياً عن حضور الذات القارئة. إن تأمل تداخل الآفاق وتراكبها على نحو ما تحددها الفقرة الخامسة من المقدمات المنهجية في القسم الاول، من هذا الكتاب، يمكن أن يكون بداية لحلول تضع تعقد المشكلة في الاعتبار، خصوصاً حين نحدد القدرة (الانقرائية) للنص، والمجال الذي يتحرك فيه القارىء والقارىء، داخل نسقين مرتبين يتقاطعان في منطقة بعينها، هي منطقة القراءة.

وأحسب أن دلالة هذه المشكلات هي التي جعلتني أضيف الدراسة الاخيرة عن (الخيال المتعقل) عند شعراء الاحياء ونقاده، وأضعها ضمن هذا الكتاب. ذلك لان هذه الدراسة تكشف ـ أولاً ـ عن الكيفية التي قرأ بها نقاد الاحياء وشعراؤه التراث، فأعادوا انتاجه لصالح عالمهم التاريخي، وبكيفية تتناسب مع الانواع الادبية الجديدة التي أقبلوا عليها. والدراسة تكشف ـ ثانياً ـ عن التجاوب الذي يقع بين (رؤيا عالم) القارىء و(رؤيا عالم) النص المقروء، بالمعنى الذي أكد دلالة الاختيار ودلالة التوازي بين الرؤيتين. والدراسة تكشف ـ ثالثاً ـ عن بعض المتوسطات القرائية التي ورثناها، والتي أسهمت في توجيه نظرتنا إلى التراث النقدي.

ولقد نشرت دراسات هذا الكتاب على فترات متباعدة أحياناً، ومتقاربة احياناً ولكنها جميعاً تحمل الهم المنهجي نفسه، والهاجس المؤرق الذي ينطوي عليه السؤال: كيف نقرأ تراثنا؟ وكيف نحول هذه القراءة إلى عملية تسهم في تطوير وعينا بواقعنا وتراثنا في آن. ولاشك أن القارىء سيغفر بعض التكرار الهين في حالة واحدة، وقد نتج عن نشر كل دراسة على نحو منفصل، متباعد. لكن الذي أرجوه، حقاً، أن تتحول كل دراسات الكتاب إلى أسئلة تتولد عنها أسئلة جديدة، تسهم في النظر إلى الموضوع من وجهات نظر أخرى.

جابر عصفور

الدقي، القاهرة

نوفمبر ١٩٩٠



مقدمات منهجية

قراءة التراث النقدي عبارة لافتة للانتباه من حيث دلالتها المزدوجة التي يمكن فهمها على مستويين: أولهما المستوى النظري الذي تنصرف معه دلالة العبارة إلى وصف العمليات التصورية أو الآليات العقلية التي تقوم عليها أو تتضمنها قراءة التراث، على نحو تغدو معه العبارة واصفة لأبعاد العلاقة التي تربط القارىء المعاصر بتراثه من حيث هي علاقة ادراكية تنطوي على مجموعة من المستويات، وتتحرك عبر مجموعة من الوسائط، وتتشكل حسب مجموعة من النظم أو الأعراف، مما يجعل العبارة ـ داخل هذا المستوى ـ قرينة مباحث تتصل بنظرية «الهرمنيوطيقا» من حيث هي «نظرية القواعد التي تحكم تأويلاً من التأويلات، أي تحكم تفسير نص من النصوص، أو تفسير مجموعة العلامات التي يمكن النظر إليها بوصفها نصاً[1]». وثانيهما المستوى التطبيقي الذي تنصرف معه دلالة عبارة «قراءة التراث . .» إلى تقديم قراءة، أو قراءات تطبيقية لجانب أو أكثر من جوانب التراث النقدي، موضوعاً، أو فكرة أو اشكالية أو شخصية أو كتاباً . . الخ، على نحو تغدو معه العبارة واصفة للتراث نفسه، من حيث هو معطى أو مدرك يتم التركيز على جانب من جوانبه، بدل التركيز على العلاقة الادراكية الخاصة بالمستوى الأول، مما يجعل العبارة ـ داخل هذا المستوى الثاني ـ مشيرة إلى مجالات معرفية مغايرة، أقرب إلى «نقد النقد» من حيث هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفاً عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية واجراءاتها التفسيرية، أو «النقد الواصف» Metacriticism من حيث هو تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الاجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها.

وسواء كنا نتحدث عن القراءة بالدلالة الأولى (النظرية) أو الثانية (التطبيقية) فان مُعنى القراءة بوجه عام لاينفصل عن التفسير ولا يبتعد كثيراً عن التأويل. ذلك لأن «القراءة» ـ لغة ـ تتضمن معنى الضم والنطق والابلاغ معاً[٣]. وكل قراءة ـ من منظور هذا المعنى اللغوي ـ تتبع للرموز اللغوية وضم لعناصرها من خلال عملية النطق التي يقوم خلالها القارىء بابلاغ المحتوى المقروء إلى آخر غيره. هذا المعنى اللغـوي الذي تبدأ دائرته بالتتبع وتنتهي بالابلاغ دال يفضي تأمله إلى مدلولات متعددة تفيدنا فيما نحن بصدده. أول هذه المدلولات يتصل بالعملية التي يتتبع بها القـارىء عنـاصر الـرموز ليضمها معاً في قران. وتلك عملية يقوم فيها القارىء بتكييف الرموز على نحو نسقى ليدركها في قران دون غيره، في الوقت الذي تقوم فيه الرموز بتوجيه حركة القارىء ـ خلال فعل الادراك ـ إلى أحد القرانات المدركة. وثاني هذه المدلولات يتصل بعملية نطق الرموز المدركة، من حيث هي عملية أداء لمعنى ممكن من معاني الانساق المتتابعة في قران مايدركه القارىء، فالنطق عملية أدائية آخر الأمر، هي صورة موازية للعملية التي يؤدي بها العازف اللحن أو التي ينشد بها القارىء كلمات القصيدة. وثالث هذه المدلولات يتصل بعملية الابلاغ التي يوصل بها القارىء ما يؤديه من معنى ممكن، يختاره ـ واعياً أو غير واع ـ من بين امكانات محتملة، تحتويها أنساق الرموز المتتابعة، على نحو يغدو معه النطق ابلاغاً لرسالة وأداء لمعنى في آن.

هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب في دلالة أساسية لاتفارق التصور المعاصر للقراءة، من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد مايقوم به القارىء من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء، وينتهي بأداء القارىء لهذا المعنى المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارىء، أو كيفية إدراكه النص المقروء. وفي الوقت نفسه، فان هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع المعنى الابداعي الذي يتضمنه التصور المعاصر للقراءة. خصوصاً حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرف وانتاج معرفة جديدة بالمقروء.

هذا التصـور المعـاصر للقـراءة يجعل منها عملية «هرمنيوطيقية» في المحل الأول. ولابـأس من استخـدام هذه الكلمـة اليونانية الأصل التي ترتبط بالفعل

اليوناني Herméneuein الذي يقوم معناه القديم على أبعاد دلالية ثلاثة[٣]. يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق، فيرادف المعنى المباشر للقراءة من حيث هي أداء لمعنى وابلاغ له، ويتصل ثانيها بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح جلي، أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة، ويتصل ثالثها بالترجمة من لغة إلى أخرى، على نحو لايفارق البعدين السابقين في الدلالة الأصلية التي يشير فيها الفعل اليوناني القديم إلى نشاط انتاج الخطاب، تماماً مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب[٤]، على نحو يقرن معنى هذا الفعل بعملية «التفسير» و«التأويل»، ويقرن معناهما بالفهم والكشف والتعرف داخل المعنى المعاصر لمصطلح القراءة.

وسواء نظرنا إلى التفسير على أنه يرادف التأويل، أو ميزنا الأول بالعمومية والثاني بالخصوصية[٥]، فإن العملية التي ينطوي عليها كل منهما - في العموم والخصوص - قرينة العملية التي تتضمنها القراءة. ولعل الأدق أن نقول إن هذه هي تلك، بمعنى أن كل قراءة هي عملية تفسير أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل هي قراءة في الوقت نفسه، فكلتاهما عملية أداء لمعنى أو انتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعنى أو انتاجه بوصفه محصلة لفهم الموضوع المقروء، وتعرفاً عليه واكتشافاً له، وتحديداً لمغزاه والغاية المرادة منه، على نحو ما تدركها الذات القارئة في علاقتها بالموضوع المقروء.

وفي تقديري، أن السبب وراء شيوع مصطلح القراءة بمثل هذا التصور في ثقافتنا العربية المعاصرة، في السنوات الأخيرة، راجع إلى الرغبة في تأكيد الطابع التفسيري (التأويلي) لكل فعل من أفعال القراءة في مختلف المجالات الثقافية من جانب، وتأكيد الدور الذي يقوم به القارىء في عملية القراءة من جانب ثان، وتأكيد الطبيعة المعرفية التي تصل القارىء بالمقروء في عملية انتاج معرفة جديدة من جانب ثالث. واذا كان الجانب الأول يؤكد أن وظيفة القراءة تتصل بالكشف عما تتضمنه علاقات النص المقروء - أو تسهم في انتاجه - من معنى ممكن لهذا النص (وليس المعنى الممكن الوحيد بألف لام التعريف) فان الجانب الثاني يؤكد الدور الفاعل الذي يقوم به القارىء في تشكيل هذا المعنى، أما الجانب الثالث فيصل

الدور الفاعل لهذا القارىء بما تمر به ثقافته من تحولات (جذرية) تدفعه إلى انتاج معرفة جديدة بها في الوقت نفسه.

وأحسب أن تقدير فاعلية دور القارىء في القراءة، وما يرتبط بهذا الدور من عمليات أو يترتب عليه من اجراءات، فضلاً عن تأكيد خاصية الاكتشاف الكامنة في فعل التعرف الخاص بالقراءة، هو الذي فرض التركيز المعاصر على الجانب النظري من معنى القراءة، في موازاة الجوانب التطبيقية أو العملية لها. وذلك موقف يميز بين النظر والتطبيق، أو بين (نظريات) القراءة وممارساتها، على نحو يتضمن معنى المراجعة التي يتضمنها نقد النقد في جانب، ومعنى التأصيل المعرفي الذي يتضمنه النقد الشارح في جانب ثان، ومعنى القواعد التي تحكم عمليات التفسير أو التأويل، حيث تتضافر الهرمنيوطيقا ونقد النقد والنقد الشارح معاً في اقتناص الأبعاد النظرية للقراءة.

هذا التمييز بين الأبعاد النظرية والتطبيقية للقراءة مسألة بالغة الأهمية والالحاح، خصوصاً حين يتصل الأمر بقراءة تراثنا النقدي، وما تفرضه هذه القراءة ـ أو تنطوي عليه ـ من مشاكل تتصل بالعلاقة بين القارىء والمقروء، وبين المقروء وعلاقاته التاريخية، وبين القارىء وشروطه التاريخية المقابلة.

من المؤكد ـ ابتداء ـ أن العلاقة وثيقة بين الأبعاد النظرية والتطبيقية لقراءة التراث النقدي، فكلا المستويين من الأبعاد يتجاوب مع الآخر تجاوب التأثر والتأثير، وإذا كان محور التركيز في ثانيهما موضوع الادراك، ومحور التركيز في أولهما حدث الادراك، فان الفاعلية المتبادلة بينهما أمر ضروري للغاية، لأن الاقتصار على موضوع القراءة ـ وهو التراث النقدي ـ في غيبة الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها واجراءاتها ينتهي إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد أو عشوائية التلفيق. والاقتصار على الوصف النظري لحدث قراءة التراث النقدي لامعنى له بعيداً عن المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية، والقراءات التطبيقية المتعددة من ناحية ثانية.

والأدق أن نقول أن العلاقة بين المستويين اللذين تتضمنهما عبارة «قراءة التراث النقدي» هي علاقة تنطوي على بعد تبادلي، بالمعنى الذي يجعل كل خبرة

مضافة على المستوى الأول مؤثرة في المستوى الثاني ومتأثرة به، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث الكم والكيف معاً، فلا شك أن الاضافة الكمية في قراءة التراث النقدي باكتشاف مخطوطات ضائعة أو نصوص مجهولة أو تراكم الطبعات المحققة والفهارس الموضوعية والمعاجم التاريخية والببليوجرافيات الواصفة. . الخ، فضلاً عن الاضافة الكيفية فيما يتصل بتسليط أضواء جديدة على الجوانب المعروفة أو المجهولة من المعطيات المقروءة، وما يرتبط بذلك من تراكم التفسيرات التي تؤدي ـ بدورها ـ إلى توليد ماتسميه الدراسات الفرويدية بالتفسيرات المركبة، أو المتضافرة[٦] Over - Interpretation وهي التفسيرات المعمقة الناتجة عن تراكم طبقات الدلالة التي لاتبرز إلا بعد وفرة من التفسيرات البسيطة المتجانسة ـ أقول لاشك أن الاضافة الكمية أو الكيفية في القراءات العملية للتراث لها تأثيرها المؤكد على أي توصيف نظري لحدث القراءة، في الوقت الذي يكون فيه كل تقدم نظري على مستوى وصف القراءة وتأصيلها مؤدياً إلى تقدم تطبيقي على مستوى فعلها العملي.

وأتصور أن هذا البعد التبادلي الذي أشير إليه ـ في هذا السياق ـ شبيه بالبعد القائم في علاقة «النظرية» و«الممارسة»، حيث لايمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق، أو العكس، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتها المركبة التي لايمكن تبسيطها أو اختزالها.

ولكن الانعزال أو التبسيط أو الاختزال شيء والفصل التأملي بين المستويات شيء آخر، واذا كان انعزال النظر عن التطبيق مستحيل الوقوع في أية قراءة متماسكة للتراث النقدي، أو أية قراءة بوجه عام، فإن الفصل بين النظرية والممارسة ممكن تجريداً وواقعاً في مجال القراءة، بل أن تأكيد النظرية يغدو ضرورة في غير حالة، بوصفه شرطاً ملازماً لتعقل القارىء ووعيه في فعل قراءة التراث، من حيث مايقوم به هذا القارىء ـ أو ماينبغي أن يقوم به ـ من عمليات مراجعة وتحقق من سلامة تفسيراته. وبقدر مالهذا الفصل من فائدة حاسمة في تقدم الوعي في المجالات الفكرية المختلفة فإن أولويته تغدو شرطاً ضرورياً في بعض الفترات التاريخية التي تنطوي على تحولات كبرى أو انقطاعات معرفية.

ان قراءة التراث النقدي، شأنها شأن أية قراءة أخرى، لايمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعي القارىء على نفسه، في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعياً مزدوجاً، ذاتاً وموضوعاً في آن، بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية ادراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين هذا القارىء، ويدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معنى ذي دلالة في السياق التاريخي لهذا النص وأفقه الزمني الخاص، وذي دلالة موازية في السياق التاريخي لهذا القارىء وأفقه الزمني الخاص في آن.

ولكن الأمر لايقتصر على عمليات المراجعة أو التحقق من السلامة فحسب، فيما نعرفه من تاريخ النقد الأدبي بوجه عام هو أن كل تغير حاسم في مجال المعرفة الأدبية يقترن بعملية انقطاع معرفي، وأن هذا الانقطاع لايتأسس إلا بانعكاس النقد على نفسه، وازدواج حركته التي يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلى لغة واصفة لموضوع هو اياها، بالمعنى الذي يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين موضوعها الذي يدخل عصراً جديداً ومرحلة جديدة بتغير نظرة الذات اليه أو تحديقها فيه.

وأحسب أن النقد الأدبي العربي يمر بمرحلة تنطوي على بدايات انقطاعات معرفية من هذا النوع، بدايات يوازيها ـ من الناحية النظرية ـ تصاعد النشاط الذي يقوم به نقد النقد والنقد الواصف، مراجعة وتأصيلاً وتأسيساً، من حيث هو نشاط معرفي (ابستمولوجي) ينعكس معه النقد على نفسه ليختبر ويوضح الفرضيات التي تستند اليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة، ومن ثم دور الناقد في تحديد وتعيين أو حتى تأسيس وتشكيل موضوع نقده، ويؤكد ذلك ـ من الناحية التطبيقية ـ ما نشهده من تغير في جهاز القراءة الذي يستخدمه هذا النقد، في قراءة الأعمال الأدبية المعاصرة والتراثية، أو قراءة التراث النقدي القريب والبعيد، والقومي والعالمي على السواء، وما ترتب ـ أو يترتب ـ على هذا التغير من انجازات لافتة، بل ان شيوع مصطلح القراءة ـ وهو مصطلح يقتنص بعداً دلالياً جديداً للآلية الوظيفية لمتغيرات النقد الجذرية واشكالياتها ـ دليل آخر يؤكد دخول النقد

الأدبي العربي عصراً جديداً من التحول.

ولابد ـ لكي يكتمل هذا التحول ـ من الانتباه إلى المستوى النظري من القراءة، ومحاولة التأسيس المعرفي لها، من حيث هي عملية متحدة متكاملة، سواء في تناولها نصوص التراث (النقدي أو الأدبي أو الفكري) أو تناولها نصوص الحاضر (الابداعي / الفكري). ان هذا الانتباه شرط لازم لوصول الفكر النقدي ـ الأدبي إلى درجة من الاكتمال التي يعي معها نفسه الوعي الذي يطور آفاق قراءاته ويعمقها، على نحو يتجاوز أهم سلبياته الآنية التي تتمثل فيما قد نشهده من اختلال التوازن بين النظرية والممارسة. وتحول بعض النقد التطبيقي إلى ممارسة تجريبية عشوائية وبعض النقد النظري إلى ترجمة آلية عن أصول أجنبية، مما يسهم في تعميق الهوة بين الممارسة والنظرية، وبينهما معاً والواقع الذي تنطلقان منه. وفي الوقت نفسه، يكرس الفصام الحاد بين التراث النقدي من ناحية والجوانب المتعددة لحركة الواقع من ناحية ثانية.

ويزيد من ضرورة الانتباه إلى المستوى النظري لقراءة التراث ويتصل بأهميتها ـ في الوقت نفسه ـ أن أغلب ماقدم من دراسات للتراث النقدي إلى الآن، ينحصر في أهون الدوائر العملية، التطبيقية، نقلاً وتقليداً، تلخيصاً وعرضاً، تعليقاً وحاشية، استدراكاً وتعقيباً. والقليل القليل الذي يدخل في دائرة القراءة ينصرف إلى الجوانب العلمية، أو التطبيقية، دون أن ينشغل ـ في الأغلب ـ بتأصيل نظرية في القراءة. أو ـ على الأقل ـ تحديد المنطلقات الأصولية التي تصل القارىء بموضوعه المقروء في الوقت الذي تفصله عنه، والتي تمايز بين قراءة هذا القارىء وقراءة غيره، والتي تمكنه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطياته المباشرة أو مراوغتها، وفي الوقت نفسه تمكنه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التي تنظمها.

واذا استبعدنا مجموعة جد قليلة من (القراءات) المتميزة للتراث النقدي، وقلتهـا الكمية ظاهرة لافتة تستحق الانتباه لدلالاتها الفكرية والاجتماعية والتعليمية، فان أغلب الدراسات المتاحة عن التراث النقدي تكاد تتحرك في منطقة واحدة، محدودة، من مناطق التراث النقدي، وتنظر إلى مادتها نظرة جزئية، تفصل

الظواهر عن سياقها، وتعالج المعطيات معالجة نقلية، اتباعية، تقصر حتى عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التي وصل اليها أمين الخولي أو طه حسين أو طه ابراهيم في الثلاثينات من هذا القرن. والنتيجة هي ما يمكن أن نلاحظه من تلفيقية المنهج، وعشوائية المنظور، ونقلية الفهم، على نحو لايمكن معه أن نعد هذه الدراسات (قراءة) بالمعنى الدقيق، لأسباب متعددة أبرزها أن هذه الدراسات تخلو من أي وعي نظري بموضوعها: خلوها من أي تأمل نقدي لمنهجها

ويزيد من خطر ما تمثله هذه الدراسات أنها تؤكد وتثبت لوناً من الفصل التام بين مختلف مجالات النقد الأدبي المعاصر من ناحية ودراسة التراث النقدي من ناحية ثانية، كأن الأولى منفصلة عن الثانية أو كأن الثانية لا علاقة لها بالأولى. وذلك وضع ضار لابد من مواجهته بتأكيد أن قراءة التراث النقدي جزء لاينفصل من فاعلية جهاز القراءة الأعم للنقد العربي المعاصر كله، وأن العلاقة بين (نظرية القراءة) و(علم الأدب) ليست علاقة وثيقة تقوم على التفاعل فحسب، بل هي علاقة يميل البعض إلى جعلها علاقة اتحاد على أساس أن «علم الأدب» ـ أو البويطيقا Poetics في الرطان البنيوي ـ هو نظرية في القراءة ابتداء[٧].

وليس من الضروري أن ندخل في جدال حول اثبات هذا القول أو نفيه، فالمهم هو تأكيد العلاقة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدي من ناحية وأجهزة النقد العربي المعاصر كلها من ناحية ثانية، فالأول هو بعض الثانية، وما تحرزه الثانية من نتائج ينعكس على ما يقوم به الأول، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث أنها جميعاً أجهزة وظيفية متشابكة العلاقات داخل البناء الكلي للنقد المعاصر[٨].

ومن المؤكد أن هذا البناء الكلي قد وصل إلى مرحلة تحتم القيام بعملية شاملة لمراجعة مختلف مكوناته وآلياته وأنساقه، خصوصاً الجهاز الكلي للقراءة.

هذا الجهاز يحتاج إلى المراجعة في إطاره العام حاجته إلى المراجعة في إطاره الخاص، وفي مجالاته المعاصرة أو التراثية أو مستوياته النظرية أو التطبيقية، وذلك لنتأكد من سلامته الادائية، وكفاء ته الوظيفية، من حيث قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلاً وتفسيراً وتقييماً، ومن حيث قدرة اجراءاته على اقتناص الاشكالياتِ الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها، ومن حيث تكامله الذي

لاينفصم معه مقروء الحاضر عن مقروء الماضي، أو يتنافر المقروء التصوري والمقروء الابـداعي. ان جهـاز القراءة ـ على هذا النحو ـ أشبه بالقاطرة التي لاينبغي أن ننشغل عنها بما تحمله أو تنقله أو توصله، لأن هذه القاطرة نفسها غير منفصلة عن ما تنقله أو توصله، فحاملها بعض محمولها بمعنى من المعاني، على نحو ما سأوضح بعد قليل، ومحمولها بعض حاملها بالمعنى نفسه، فهي قاطرة جديرة بالفحص، أولاً، في ذاتها، من حيث آلياتها ومحركاتها، وثانياً، في علاقاتها، بما تنقله أو توصله من ما لاينفصـل عنها من محمول، وثالثاً في علاقاتها بمنطلقات حركتها وخطوط مسارها ومحطات وصولها في آن. وهذا ـ وحده ـ هو الضمان الذي يؤكد فاعلية هذه القاطرة والذي يحميها من التعطل أو التعثر أو التصادم، ويرقى بآلية حركتها وكفاءة وظيفتها، ويجعلها طرفاً في عملية تجاوز النقد لنفسه.

ـ ٢ ـ

ان تأمـلاً لتعـاقب أنـماط قراءة الـتراث النقـدي، عبر تاريخ نقدنا الأدبي الحديث، يوضح المقولة التي تتضمنها الفقرة السابقة، ويؤكد أن كل تغير يصيب «النقـد الأدبي» بوجـه عام أو خاص (في المنـظور والمنهج والاجراءات والآليات) ينعكس على قراءة التراث النقدي، الانعكاس الذي يتأثر معه الجزء المتفاعل بالكل المتحد، في الحركة الزمنية المتعاقبة أو الآنية للتأثر والتأثير.

ان الأنماط الأساسية التي تعاقبت على قراءة تراثنا النقدي، منذ بداية عصر النهضـة (الأحياء) في أواخـر القرن الثامن عشر إلى الآن، ترتبط ـ ارتباط الفرع بالأصل ـ بتعاقب الأنساق الأدبية (النقدية) المتتابعة، وفي الوقت نفسه فإن الأنساق الأدبية (النقـدية) المعـاصرة لنا ـ في «الآن» ـ لها مايصدر عنها ويرفدها من أنماط مغايرة في قراءة التراث النقدي، هذه العلاقة الوثيقة ـ تعاقباً وتزامناً ـ بين أجهزة النقد الأدبي من ناحية وجهاز قراءة التراث النقدي من ناحية ثانية هي التي تجعل من الأسئلة التالية:

ـ ما التراث النقدي؟

ـ لماذا نقرؤه؟

ـ كيف نقرؤه؟

أسئلة متكررة الطرح متغيرة الاجابة، ذلك لأنها أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها، في كل اتجاه نقدي، من حيث ما يواجهه هذا الاتجاه في علاقته بحركة أدبية موازية في الواقع الذي يتحرك فيه، وعلاقته ـ مع هذه الحركة ـ بموروث لابد من التواصل مع بعض عناصره والانقطاع عن بعضها الآخر. بعبارة أخرى، ان ثبات هذه الأسئلة (الذي لايعني ثبات ترتيبها) يرتبط بحضورها الضمني في كل حركة أدبية (نقدية)، تتكامل جوانبها النظرية والتطبيقية، سواء في استجابة هذه الحركة إلى شرطها التاريخي أو سياقها الابداعي أو تحدياتها الفكرية التي تفرض الطرح المجدد، والترتيب المغاير، لهذه الأسئلة الأساسية التي تلازم كل تغير نقدي أو تجديد أدبي، والتي تتغير اجاباتها مع كل تغير نقدي أو تجديد أدبي.

ولا شك أن أول اجابة متميزة عن هذه الأسئلة، في عصرنا الحديث، هي الاجابة التي صاغها عصر الإحياء (١٧٩٧ ـ ١٩١٤) بجناحه الذي راده حسين المرصفي («الوسيلة الأدبية» ١٨٧٥ م) ومحمد سعيد («ارتياد السعر في انتقاد الشعر» ١٨٧٦ م) ومحمد دياب («تاريخ آداب اللغة العربية» ١٩٠٠ م) وغيرهم، وجناحه المقابل الذي راده جبر ضومط («فلسفة البلاغة» ١٨٩٨ م) ومحمد روحي الخالدي («تاريخ علم الأدب» ١٩٠٤ م) وقسطاكي الحمصي («منهل الوارد في علم الانتقاد» ١٩٠٧ م) وغيرهم.

لقد أعطى هذا العصر السؤال الخاص بغائية القراءة المرتبة الأولى من الأهمية، وبنى على اجابته تحديد كيفية القراءة من ناحية وماهية التراث النقدي من ناحية ثانية. وكان تحديد الغاية من التراث مرتبطاً باستعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة، على أمل أن يسترجع الحاضر الاحيائي المتطلع إلى النهضة الوجه المشرق لماضيه العربي الاسلامي المتقدم:

لعل في أمة الاسلام نابتة ... تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

فيما قال حافظ إبراهيم ملخصاً الموقف الاحيائي بأكمله[9]، في نبرة لم تختلف كثيراً عن نبرة شوقي في بيتيه[10]:

ومن نسي الفضل للسابقين ... فما عرف الفضل فيما عرف
أليس إليهم صلاح البناء ... إذا ما الأساس سما بالغرف

ولما كانت استعادة الماضي هي المحرك الأول للقراءة الاحيائية، فقد كان من الطبيعي أن يتحول الكثير من النقد الاحيائي إلى رواية لكتب قديمة (كما فعل حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية») أو شرح لها (كما فعل محمد عبده في «دلائل الاعجاز») أو أمالي عليها (كما فعل علي عبد الرازق في كتابه «أمالي علي عبد الرازق في علم البيان» ١٩١٢) أو توليف لأقوالها (كما فعل محمد سعيد)، وذلك على نحو جعل من فاعلية الذات القارئة للتراث فاعلية غائبة إلى حد كبير. وحين يقتصر جهد الذات القارئة على الحكاية أو التلخيص، التعليق أو التعقيب، فان هذا الاقتصار يؤكد آلية الاستعادة التي تفضي ـ بدورها ـ إلى تقمص القارىء للمقروء، في عملية يغدو معها الماضي مسقطاً على الحاضر والحاضر صورة للماضي.

صحيح أن هذا العصر قد أعاد فتح باب الاجتهاد مرة أخرى، وحاول إعادة النظر في الأصول الأدبية، على نحو قال معه علي عبد الرازق (تلميذ الامام محمد عبده) معقباً على كتب الخطيب القزويني البلاغية، في أماليه[11]:

«ولا عجب فقد كانت كتب الامام الخطيب غاية ما وصل إليه الابداع والاتقان في علم البيان، ظن ذلك العلماء الذين جاؤوا من بعده. فوقفوا بالعلم عند حده. وزعموا أن الأول لم يترك شيئاً للآخر، فليس لنا إلا أن نأخذ منهم ماأعطونا من العلوم، لانأمل الزيادة عليه ولا تحدثنا أنفسنا بالتغيير فيه أو اصلاحه. وما لنا إلا أن نبحث في كتبهم عن كنوز العلوم، فما أمكن استخلاصه منها أخذناه ومالم يمكن تركناه لمن يجيء بعدنا. فلذلك وقفت الهمم عن تناول صميم العلم وجوهره».

ولكن بحث أمثال علي عبد الرازق في «صميم العلم وجوهره» لم يكن يعني التغيير الجذري لهذا الصميم أو التحول عن هذا الجوهر بل كان يعني الانقطاع عن كتب «التلخيص» المتأخرة، والعودة إلى الأصول الكاملة، في كتابات أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي أشاعه الامام محمد عبده (١٨٤٩ ـ١٩٠٥) بين مستنيري العصر وأدبائه[12]. وذلك هو السبب الذي جعل الناقد الاحيائي حريصاً على المعايير التراثية في كل أحواله، حرصه على المبادىء التي قام بها مفهوم المحاكاة في التراث النقدي، من حيث الوضوح والتناسُب واللياقة والمشاكلة، وثنائيات اللفظ والمعنى والايجاز والاطناب والاستواء والتفاوت، فضلاً عن مطابقة الكلام لمقتضى

الحال، وذلك في استعادة كاملة لاتدخل في باب القراءة إلا بسبب ما تنطوي عليه منْ اختيار لقرون الازدهار دون قرون العقم.

وكان من الطبيعي أن يستعيد القارىء الاحيائي التراتب الهرمي للوعي التراثي بالأنواع الأدبية، فأصبح الشعر في القمة، وجاء النثر تالياً، لاحقاً، هابطاً في درجات القيمة، على نحو كاد معه التراث النقدي أن يغدو تراث «صناعة» واحدة للشعر وليس «صناعتين» ـ إذا استخدمنا عنوان كتاب أبي هلال العسكري. وكانت الحجة في ذلك أقوال كتلك التي يرويها محمد سعيد[١٣].

قال ﷺ: إن لله كنزاً تحت العرش مفاتيحه ألسنة الشعراء. وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أفضل صناعات الرجل الأبيات الشعرية يقدمها في حاجاته يستعطف قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم. وقال عبد الملك بن مروان لمؤدب ولده: روهم الشعر روهم الشعر يمجدوا وينجدوا.

ولم يلتفت القارىء الاحيائي ـ في استعادته التراتب القديم للأنواع الأدبية ـ إلى أن هناك صناعة جديدة قد أخذت تزاحم «صناعة النثر» القديمة (الخطابة، الرسائل، المقامات) وتجمع مابين «القص» و«التمثيل» في منظور مستحدث كان يمكن أن يلقي ضوءاً جديداً على مافي التراث النقدي من دوائر تقع خارج «ديوان العرب» المأثور.

ولكن بقدر ماكانت قراءة عصر الاحيائي حريصة على استعادة الماضي، الأدبي والنقدي، فإنها كانت تتأسى بهذا الماضي، وتباهي الآخر، الغرب (المتقدم) الذي كان قد أخذ يجثم بجيوشه وثقافته على حاضر الاحياء، وذلك من منظور حمل أصداء نبرة الرائد الأول الشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) حين فاخر ببلاغة العرب البلاغة (الريثوريقا Rhetorics) الفرنسية قائلاً[١٤]:

«فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه في اللغات الافرنجية».

وتلك نبرة ـ في خطاب الاحياء «النقدي ـ موازية لنبرة مماثلة في خطابه الأدبي، وحسبنا الاشارة إلى ما قاله شوقي حين فاخر بشعر الحب عند جميل بثينة وقيس ليلى ماكتبه الفرد دي موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧ ـ Musset) في «الليالي»

ولامرتين (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩ Lamartine) في «جيرازييلا[١٥]» :

والله ما (موسى) ولـيلاتـه   و(لمرتين) ولا (جيرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى   من قيس المجنون أو من جميل
قد صورا الحب وأحداثـه   في القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمي شعره   في كل دهر وعلى كل جيل

وتلك نبرة تراثية في آخر الأمر، والأدق أن نقول أنها استعادة لاحدى النبرات القديمة في التراث، ابتداء من الجاحظ الذي وصف «البديع» بأنه «مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، أربت على كل لسان[١٦]»، وابن رشيق الذي عد المجاز فخراً للعرب من حيث هو «دليل الفصاحة ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها على سائر اللغات[١٧]».

ولم تكن تلك النبرة هي السائدة في الحديث عن الغرب الأوربي فحسب بل كانت النغمة التي لابد أن يعزفها كل مايأتي عن طريق هذا الغرب، أو يتم قبوله منه أو الاعتراف به، وذلك في حال فرض على قصيدة «فن الشعر» للشاعر ـ الناقد الفرنسي بوالو (١٦٣٦ ـ ١٧١١ Boileau) أن تنطق بلسان عربي مبين، صاغه محمد عثمان جلال، في خطاب لايختلف عن خطاب أبي هلال العسكري، وان جمع خفة ظل محمد عثمان جلال، على النحو التالي[١٨] :

لاتحسب المرء يكون ناظما   ولا يعد في القوافي عالما
ولا يكون في القريض عده   يعرف جذر بحره ومده
إلا إذا أوحى في القوافي   إليه بالمعنى الرقيق الشافي
وكان بالطبع الغريزي شاعرا   إذا سمعته سمعت ساحرا
فيا غواة الشعر والأوزان   ويا كماة ذلك الميدان
أوصيكم قبل الشروع في السفر   وقبل أن تجشموا النفس الخطر
أن تذكروا أتعاب تلك الشقة   وما يرى فيها من المشقة
ورو قوا الأذهان بالمطالعة   في الكتب التي نراها نافعة
كالمتنبي وأبي تمام   وأمراء ذلك الكلام

وكـالـعـتـاهـي وأبي نواس والـبـحـتري وأبي فراس
واطـلعـوا على الـصـفـي الحـلي ومـا حكـى السري ثم الـصـولي
ترون هذا ينـشـد الحـماسـة في غايـة الـرقـة والـسـلاسـة
وذاك يذكـر الـغـواني والـغـزل موشـحـاً ألـفـاظـه ثوب جزل
لكـن من بيـعض رأيـه اكـتـفى وخـالـف الاجمـاع ممن سلفـا
فانـما يصـلح للربـاب كشـاعـر يقـول في ديـاب
أو في أبي زيـد أو الـزنـاتي من ضاربي سيـف ومـن رمـاة
حتـى تروح روحـه في ضربـة ويـصـطلي الـنـار بسـن الحـربـة

هذا الخـطاب الاستعـادي كان لابـد أن يتغـير في عصر «الـوجـدان» (١٩١٤ ـ ١٩٤٥) حين سيطرت النزعة الفردية على السياسة والاقتصاد فأصبحت «ليبرالية»، وعلى الأدب والفن فأصبحت «رومانسية»، وعلى النقد الأدبي فأصبح «نـظرية تعبـير»، وذلك منذ أن قال العقاد ـ في تقديم الديوان الأول للمازني عام ١٩١٣ ـ في القاهرة[١٩]:

لقد تبوأ منابر الأدب فتية لاعهد لهم بالجيل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقي، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربي».

في نبرة خطاب متصاعد وصل إلى ذروته في ماقاله أبو القاسم الشابي عام ١٩٢٩ في تونس[٢٠]:

الصوت الغربي أقوى دوياً وأبعد رنيناً من الصوت العربي الخافت الضعيف، لأن الصوت الغربي هو لحنان مزدوجان في آن واحد، لحن يتصل بأقصى قرار في النفس، ولحن يتصل بجوهر الشيء وصميمه. أما الصوت العربي فليس مصدره النفس ولا جوهر الشيء ولكن مصدره الشكل واللون والوضع، وشتان بين القشرة واللباب.

وبقدر ما اختفت آلية الاستعادة التراثية ومصاحباتها في هذا الخطاب الجديد الذي لايخفي نفوره من الماضي، واقترابه من الآخر الأوربي، فإن نمط قراءة التراث

النقـدي قد تغير تغيراً جذرياً، ليقترن بغائية مغايرة واتجاه أدبي مخالف، هو اتجاه الوجدان الفردي الذي لخص عبد الرحمن شكري جانباً منه بقوله[٢١]:

ألا ياطـائـر الـفـردو س ان الـشـعـر وجـدان

ولخص نسيب عريضة جانبه الآخر بقوله:

فلنـترك الـعـقـل حيـث يبـغي فليس للعـقـل من شعـور

ولم يعد الهدف من قراءة التراث ـ في النمط الجديد ـ استعادة الماضي بكل ما يقترن به من قيم جمالية ومبادىء أدبية، فقد أضحت هذه المبادىء والقيم قرينة اطار مرجعي مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردي الذي ينطلق من اطار مرجعي مضـاد. هذا الاطار الجديد يعلو فيه الوجدان على الفكر، والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجـماعـة، والابتداع على الاتباع، والاصالة على التقليد، والطبع على الصنعة، والفن على العلم، والشعر على النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الخارجي ليعلو صوت التعبير عن العالم الداخلي للفرد «الفذ» الذي أصبح حضوره المطلق رمزاً للعصر بأكمله.

وإذا كان الاطار المرجعي الجديد يعني استبدال الحاضر بالماضي، والغرب المتقدم بالمشرق المتخلف، فانه كان يعني بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام، ومن ثم بداية تعويل الناقد العربي (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم) الذي أصبح اللحاق به ـ منذ ذلك الوقت ـ حلاً لأزمة التخلف. ولكن كان التعامل مع هذه الأصول النقدية الجديدة، الأوربية الأصل، والمواكبة لحركة أدبية جديدة ترنو ـ بدورها ـ إلى أوروبا يعني نوعـاً جديداً من الاستعـادة في حقيقـة الأمـر، هي استعـادة نقـد الآخـر (الـرومـانسية ـ التعبير) الذي أصبح أدبه ونقده اطاراً مرجعياً للقيمة الأدبية من ناحية، وقوة فاعلة توجه آلية قراءة التراث من ناحية ثانية.

ولقد تراوحت هذه الآلية بين قطبي النفي والاثبات، نفي كل مالا يتناسب مع الاطار المرجعي الجديد واثبات ما يوافقه، في عملية تأويلية، تم بها ازاحة ما

قيل من نصوص عن «البديع» المقصور على العرب، الذي فاق به لسانهم كل لسان، لتحل محلها نصوص أخرى، من مثل ما قاله أبو أحمد العسكري[٢٢]:

«إن البلاغة ليست مقصورة على أمة دون أمة، ولا على ملك دون سوقة، ولا على لسان دون لسان، بل هي مقسومة على أكثر الألسنة، فهم فيها مشتركون، وهي موجودة في كلام اليونانية وكلام العجم وكلام الهند وغيرهم».

هكذا انطلقت قراءات أمين الخولي وطه حسين وطه ابراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط وغيرهم، صادرة عن هذا الاطار المرجعي الجديد، صانعة نمطاً قرائياً مغايراً، نمطاً يدور فعله التأويلي حول مركز واحد لايفارقه، هو نظرية التعبير، تلك التي كانت صياغة نقدية للرومانسية. ومن الممكن الاشارة ـ في هذا الصدد ـ إلى قراءة طه ابراهيم ـ «تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع للهجرة» ـ فهي قراءة نموذجية في تمثيلها للنمط القرائي الذي ساد طوال فترة مابين الحربين.

إن الأدب ـ كما يفهمه طه ابراهيم ـ هو «الافصاح» عن النفس، وعما «يجيش» فيها، فهو «يفيض» من القلب، وينبعث عن الجوانح الثائرة أو الطامحة»، و«يتولد» عن شيئين[٢٣]:

شيء من الوجود، من الكون، من الحياة، يحدث انفعالاً.. وشيء من الاديب نفسه يصور به ماجاء اليه من الخارج تصويراً ملائماً لنفسه ومزاجه وطبعه.

هذا الأدب الذي «يجيش» في النفس أو «يتولد» عنها، يؤكد استعارة «التعبير» من ناحية، ويتحول إلى إطار مرجعي لبعد القيمة الذي يحدد «الناقد» و«النقد» على السواء. أعني هذا البعد الذي يقرن الناقد بصفة «الذاتية»، تلك التي تجعل الناقد «لايستطيع أن يكون موضوعياً» لأنه «لايرى في الكلام المنقود إلا نفسه وصورته ومتعة روحه» (ص ١٧٨). وفي الوقت نفسه، تقرن «النقد» بالذاتية التي هي «تنديد بالذهنية العلمية في النقد، وتعريض بالذين تصدوا له دون أن يكون لهم فيه طبع» (ص ١٤٤). وهل يستطيع العلم ـ فيما يقول طه ابراهيم ـ أن ينقد شيئاً «أخص

تحاصره الشعور»؟ (ص ١٢٩). ان مدى العلم يقصر عن ادراك «روحانية الشعر وجماله الفني». وإذا كان ذلك يؤكد أن طبيعة النقد الأدبي لايمكن أن تهبط به إلى مرتبة العلم. فإنه يؤكد ـ بالمثل ـ أنه لامجال للنظريات العامة في النقد، فالنظرية ـ من حيث هي نظرية ـ تحكيم لقواعد جامدة ورسوم عقيمة، لاتصل إلى «روح الشعر» ولا تدرك «العناصر السامية» التي يكون بها الشعر شعراً:

وأين شخصية الشاعر؟ وأين أنفاسه وزفراته ولواعجه واهتياجات جوانحه؟ وأين ذهنه السابح في الكون اذا عدت له المعاني عداً وحصرت أمامه الأفكار حصراً. (ص ١٣٢).

ما الذي يمكن أن نعرف به النقد بعد ذلك؟ انه فن «الاحساس بأثر الشعر في النفس» (ص ١٨)، وملكته هي «الذوق الفني المحض» (ص ١٨) الذي «لاتحده رسوم» (ص ١٢٩)، والذي يهتز على وقع «زفرات الشعراء اذا تصعدت، وخفقات قلوبهم إذا اهتاجت.. وحركات أرواحهم اذا سبحت في الملكوت» (ص ١٣١).

هذه النبرة الرومانسية الغالبة على كتاب طه ابراهيم هي نفسها الأساس الذي نجده وراء قراءة مندور «النقد المنهجي عند العرب[٢٤]»، حيث نواجه نفس الأفكار المحركة عن الشعر الذي «لاتستطيعه إلا النفوس الوحشية الغفل القوية» (ص ٢٢)، وعن الذوق الذي «لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائي في الأدب ونقده» (ص ٥)، وعن المعرفة اللاعقلية، حين يحدثنا مندور عن أن:

التعليل ليس ممكناً في كل حالة، لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، وهناك ظاهر تحسه النواظر وباطن تحصله الصدور، وأكثر ما تكون تلك الدقائق في مواضع الجمال فتلك قد نحسها، وأما أن نعللها فذلك ما قد لانستطيعه بغير الألفاظ العامة التي لاتميز جمالاً عن جمال. (ص ٣٧٩).

ان الاطار المرجعي السابق يحدد الكيفية التي تمت بها قراءة طه ابراهيم ومحمد مندور (بوصفهما مثالين) للتراث النقدي، فهي كيفية استعارت معها الذات القارئة

اطارها المرجعي من الآخر، وحاولت أن تفتش في تراثها عن صدى له، على نحو تحول معه هذا التفتيش إلى بحث عن صورة منعكسة في مرآة التراث للأقانيم الثلاثة للذات: «الـذوق، الاحساس، الشعور» أو «الفردية، التجربة، الأصالة» وهي الأقانيم الخاصة بنظرية التعبير، تلك التي أوقعت أغلب قراء هذا النمط - خصوصاً محمـد منـدور - في عشق الآمدي الذي غدا كتابه «الموازنة» الانموذج الأمثل في الـتراث، لأنه كان الصورة المسقطة من الناقد التعبيري لنفسه على هذا التراث، الصورة التي ظلت سائدة إلى عهد جد قريب.

وبقدر ما انطوت هذه القراءة الاسقاطية على عملية تقييم حادة، فإنها قد رفعت من شأن الـذوق لتهبط بالنظر، وأعلت من الطبع على حساب الصنعة، وقرنت النقد بالفن لترقى به على العلم، وتسامت بالنقد التطبيقي على حساب النقد النـظري، وفي الـوقت نفسـه، رفعت النقـد التـطبيقي على كاهـل «البـلاغة». وتعاطفت - في غمرة حماسها الاقليمي - مع «المدرسة المصرية» في البلاغة، بوصفها بلاغـة الـذوق التي تجافي الفلسفـة، وتؤثر الطبع السليم على المنطق والتقسيم، والشاهد الجميل على القاعدة المجردة[٢٥]. وفي فورة التقييم الحاد لم يبق من التراث النقدي كله عند محمد مندور - مثلاً - سوى ثلاثة نقاد: الآمدي وعلي بن عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني. أما الآمدي ففي كتابه «الموازنة» صفات تجعل منه «زعيم النقد العربي الذي لايدافع»، فهو قد أدرك أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة و«هذا هو رأي معظم نقاد أوروبا اليوم»، وأما صاحب «الوساطة» فهو «ناقد انساني» و«في كتابه صفحات لايستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيراً منها»، وأخيراً، يأتي عبد القاهر الذي اهتدى إلى منهج لغوي في النقد، هو «أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغـة». و«انـه لتراث عظيم أن نمتلك في النقـد الأدبي كتـابـين كالمـوازنة والوساطة، وفي المنهج اللغوي كتاباً كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضعي تطبيقي وأعمقه». (ص ٣٣١).

وبقـدر ما انـطوى الاسقاط على تقييم حاد انطوى على تقليص أكثر حدة للمشهد التراثي، أعني أن حدود التراث النقدِي قد تقلصت لتتناسب مع منظور العين التي لاترى خارج دائرة اهتمامها، فلا تدنو من الأدب إلا إلى الشعر بوصفه

الفن الأعلى، الأوحد، والأسمى، خصوصاً عندما تفتش هذه العين عن القيمة المطلقة للجمال، أو عن نموذج الشاعر الذي:

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحر وقلب نبي

عندئذ، لاترى هذه العين سوى نقد الشعر، ونقده التطبيقي الذي يقوم على الذوق تخصيصاً، دون أن تلتفت هذه العين إلى نقد الأنواع الأدبية المغايرة، من خطابة أو رسالة، أو حتى ما يمكن أن يكون جذوراً نقدية لأنواع جديدة، كالمقامات التي «مدارها جميعاً على حكايات تخرج إلى مخلص» فيما قال ابن الأثير[٢٦]، أو القصة التي تكون الاحالة فيها «احالة تذكرة أو احالة محاكاة أو مفاضلة أو اضراب أو اضافة» فيما قال حازم القرطاجني[٢٧]، فهذه الجذور تنتمي إلى أنواع أدبية أقل قيمة من الشعر، ولنتذكر ما كان يقوله العقاد[٢٨]:

«لاأقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول».

وما فعله محمد حسين هيكل الذي خجل أن يضع اسمه على رواية نشرها (عام ١٩١٤) بعنوان «زينب» وصديق المازني الذي كان ينهاه عن كتابة الرواية بقوله[٢٩]:

«ان الرواية فن لايليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي».

وأحسب أن هذا النمط القرائي المنطوي على تفضيل الشعر ما زال سائداً إلى اليوم، رغم بعض المحاولات النادرة هنا أو هناك، فما زال تراتب (هيراركية) الأنواع الأدبية الخاص بنظرية التعبير قائماً، على نحو لانجد معه سوى البحث عن التراث النقدي الخاص بالشعر في كل القراءات اللاحقة تقريباً. وعلة ذلك أنه لم يحدث انقطاع حاسم ونهائي عن نمط قراءة التعبير إلى أيامنا هذه، فتأثيرها المخايل ما زال قرين سطوة المؤسسات التعليمية التي انبتت تصوراتها الأدبية على أصول نظرية التعبير بالدرجة الأولى.

ولكن من الحق أن نقول أن التأثير المخايل، الطاغي، لنمط قراءة التعبير قد أخذ يخفت عن ذي قبل، مع الارتفاع التدريجي لنبرة قراءات مغايرة تتجاوز الرومانسية ونظرية التعبير في آن. وكانت البداية مع القراءات التاريخية للتراث

النقدي، من منظور لايسقط نفسه على الماضي أو يستعيده، بل منظور ينقل الدرس الأدبي[٢٠]:

من نقد ينصرف عن الماضي ليهتدي بهديه، ويسير في ضوئه، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت في ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت، وكان لها على كلا الحالين أشكال يرشدنا اليها ذلك التاريخ.

ذلك مافعلته قراءة شكري عياد لأثر كتاب أرسطو طاليس في التراث النقدي (١٩٥٢)، حيث كانت هذه القراءة أول بداية حاسمة في الانقطاع عن نمط القراءة السابق، من خلال موقفها المنهجي الذي يبدأ بتأكيد تاريخية القراءة، ونفى «الحكم» الذي يعتمد على مقررات سابقة، خلقية أو دينية، أو أدبية أو فنية، مقابل اثبات الحكم الذي لايستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، حيث التطور الذي لايرقب سوى التاريخ مجراه. (ص ٢٢). وبقدر ما كان هذا الموقف المنهجي (الوضعي) ـ في منظوره التاريخي ـ يعني أن التراث النقدي انجاز انساني، متطور متغير، خاضع في نشأته وتطوره وتغيره إلى شروط معرفية واجتماعية وثقافية تاريخية، فإنه كان يعني ـ ضمناً ـ أن «هذا» التراث يقع «هناك» في الماضي، منفصلاً عن قارئه، غير قابل للاستعادة، أو الاسقاط، بل الوصف المحايد، كأنه موضوع «بين قوسين»، وليس على العين القارئة إلا أن تنظر إليه نظرتها إلى أي حدث تاريخي انقضى.

هذا الموقف (الوضعي) كان نفياً للنزعة الانطباعية اللاعقلية التي كانت تسبح فيها قراءة مندور واستاذه طه ابراهيم، التي تفجرت ـ في خطاب مندور ـ أحكاماً انفعالية أخلاقية، تتحدث ـ مثلاً ـ عن «فساد ذوق الصولي» (ص ٨٨)، من حيث ما في أفكاره من «تعصب ولجاجة عقلية وفساد ذوق وإسراف في الغرور والتماس للفرص يظهر فيها علمه» (ص ١٩٢)، أو تتحدث عن «غباء قدامة وفساد ذوقه وتفاهة نقده» (ص١٢٩) أو عن «الأحمق قدامة» (ص ١٣٠) أو «الكلام الرقيع الذي طغى خلال القرون الوسطى» (ص ٣١٧) أو عن «سخافات لاتمت

إلى منهج صاحب الموازنة» (ص ٣١٩). وبقدر ماكانت قراءة شكري عياد نفياً للنـزعة اللاعقلية التي يسبح فيها كتاب مندور كانت القراءة تأكيداً لنزعة عقلية (وضعية) مضادة، تؤكد النظر والتعليل، وتعلي من صلة النقد الأدبي بالفلسفة. وفي الوقت نفسه، تنحدر بالآمدي، الناقد التطبيقي، الانطباعي، «زعيم النقد العربي الذي لايدافع»، من أعلى سلم القيمة، لتضع محله الناقد المنظر، المفكر، حازم القـرطـاجني، الذي يعلمنا أن الناقد ـ بوجه عام ـ لايمكن أن يمضي طويلاً في مناقشة مهمة الأدب دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الانسان في الحياة. وإذا أضفنا إلى ذلك ما تؤكده قراءة شكري عياد من ضرورة استناد الممارسة النقدية إلى نظرية فان هذا التأكيد كان يعني بداية اعادة الاعتبار إلى النقد النظري من ناحية، ومراجعة التراتب التعبيري، حيث يعلو الذوق (على النظر) والتطبيق (عـلى التنظير) والطبع (على الصنعة) واللاتعليل (على التعليل) من ناحية ثانية، وتأكيد الدور الذي يلعبه الآخر (أرسطو) في تكامل الوعي الأدبي النقدي للأنا من ناحية ثالثة، وتوسيع معنى الابداع الذي لم يعد مقصوراً على «الرجل الفطري» بل يتسع ليشمل نموذج الأديب المثقف المفكر (أبو تمام) فينفي الفهم الساذج الذي يرى أنه «من الثابت أن الشعر لايحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة ونظر فيها. وكثيراً مايكون أجوده أشده سذاجة» (ص ١٦) من ناحية رابعة. باختصار، كانت قراءة شكري عياد منطلقة من إطار مرجعي كأنه النقيض الحاسم للاطار الذي انطلق منه نمط السلسلة التي بدأت بطه حسين والخولي وطه ابراهيم واستمرت متواصلة مع منـدور، ومن تابعـه تقليداً أو محاكاة، بوعي أو دون وعي، اطار مرجعي نزعته التاريخية ملتبسة بنزعة وضعية، تؤمن بالنظرة المحايدة إلى الموضوع ايمانها بالشرط التاريخي الفاعل والحتمي في آن.

هذا المـوقف المنهجي الذي انطوت عليه قراءة شكري عياد الحاسمة كان تمهيداً وبداية لكل الأنماط اللاحقة التي تجاوزت النمط الاسقاطي لنظرية التعبير تجاوزاً جذرياً، ولقد حدث ذلك على نحو لافت بعد العام السابع والستين، بعد أن ظلت قراءة مندور نموذجاً أثيراً لسنوات طوال، اذ تلاحقت أنماط متعددة من القراءات بعد العام السابع والستين، كان أولها نمط القراءة الذي قام عليه كتاب

احسان عباس «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» (١٩٧١)، حيث يتواصل الخط الصاعد للنزعة التاريخية مقترناً بنظرة كلية شاملة من ناحية، مع منظور يوازن بين النظرية والتطبيق من ناحية ثانية، دون أن ينفصل الاثنان عن بعد للقيمة، يحتكم إلى سلامة البناء النسقي لاجراءات التطبيق أو مقولات التنظير، وذلك ما كان يرمي إليه احسان عباس باشارته إلى «الاحتكام إلى أساس شمولي، في النظرة الكلية» إلى كيان النقد الأدبي عند العرب، منذ أواخر القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن. هذا الأساس الشمولي يقوم على معيار للقيمة مؤداه[٣١]:

«ان النقد لايقاس دائماً بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وانما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه، فمنهج مثل الذي وضعه ابن طباطبا أو قدامة قد يكون مؤسساً على الخطأ في تقييم الشعر - حسب نظرتنا اليوم - ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكري غير مختل، وعن هذا الموقف الفكري يبحث دارس تاريخ النقد ليدرك الجدية والجدة لدى صاحب تاريخ الأفكار».

ولقد وازى هذا النمط القرائي الذي استهله احسان عباس نمط القراءة الحداثية الذي طرحه أدونيس (علي أحمد سعيد) في «الثابت والمتحول» (١٩٧٣) بعد أن طرح مصطفى ناصف مقدمات هذا النمط طرحاً جزئياً في الصورة الأدبية (١٩٥٨) و«نظرية المعنى في النقد العربي القديم» (١٩٦٥). والقراءة الحداثية انتقادية وتثويرية في آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية في العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الابداع» دون «الاتباع»، ومن ثم فانها تضع التراث في مناخ الأسئلة التي تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الابداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة «التناقض مع الحداثة»، من حيث هي - أي الحداثة - قرينة «الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة في اكتشاف المجهول وقبوله[٣٢]». وذلك انطلاقا من اطار مرجعي مؤداه أن «أصل الثقافة العربية» لن يحمل في ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص «من المبنى القديم التقليدي الاتباعي»، وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه، و:

«في هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست في الذهن بل في التجربة، والتجربة الحية هي ما تؤدي عملياً إلى تغيير العالم». (١/٣٣).

ولا يزاحم هذا النمط الحداثي ـ في السنوات العشر الأخيرة ـ سوى نمط القـراءة البنيوي، وهو نمط يؤكد امكان «اعادة قراءة» التراث النقدي على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، و«لاسيما مكتسبات علم اللسانيات[٣٣]». وإذ يستمد هذا النمط نموذجه المنهجي من اللسانيات (علم اللغة) فانه يستعير بعض مسلماته فيما يتصل بفهم اللغة ـ من حيث هي حدث اتصالي بالدرجة الأولى ـ ليطبقه على التراث. ويعني ذلك النظر إلى نصوص التراث بوصفها شكلاً من أشكال الاتصال، حسب النموذج البنيوي الذي يتقابل به المؤلف (المقروء) والقارىء تقابل مرسل الرسالة ومستقبلها، في حدث اتصالي يقوم على حضور شفرة أو أكثر بين المرسل والمستقبل، على نحو تغدو معه قراءة النص عملية «فك» لدلالة ما كان من قبل مشفراً في النص. ويمكن أن نجد تعبيراً مباشراً عن ذلك في مقدمة قراءة عبد السلام المسدي في «التفكير» اللساني في الحضارة العربية (١٩٧٩) حيث يقول[٣٤]:

كل قراءة ـ كما هو معلوم في اللسانيات العامة ـ هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، واعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن، وهي بذلك اثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد، فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة آنياً للرسالة الواحدة، حسب تعدد المستقبلين، فكذلك تتعدد القراءة زمانياً بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ.

هذا الذي يقوله المسدي ـ استناداً إلى مفهوم ياكوبسون Jakobson الشهير عن آليات الاتصال الخاصة بالحدث اللغوي ـ يكشف عن جذر المشروع الحداثي الكامن في قراءة قرينة حمادي صمود، في كتابه عن «التفكير البلاغي عند العرب» (١٩٨٠) حيث تلتقي «البنيوية» و«الحداثة» الالتقاء الذي ينطلق من:

«مباشرة التراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد **فهمه في** ذاته واستجلاء أبعاد النظرية التي يتضمنها، ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها في تغذية النقاش القائم حولنا». (ص ١١).

هذا المشروع يحتفظ ـ لاشك ـ بما يصله بالمنظور التاريخي في قراءة شكري عياد، في تنافره مع النمطين الاستعادي والاسقاطي للقراءة، ولكنه الوصل الذي سرعان ما ينقطع ليتأكد حضور القارىء، في حدث اتصال فعال، يثبت ـ إلى جانب دور «الباث» أو «مرسل» الرسالة ـ دور «المستقبل» لهذه الرسالة، ومن ثم دور القارىء المعاصر، في عملية تجعل الهدف من القراءة مرهوناً بغائية المشروع البنيوي كله. وذلك هو ما وجه ناقداً مثل كمال أبي ديب إلى إعادة قراءة «نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية» (١٩٧٩) ليثبت أن عبد القاهر هو الناقد الذي يؤسس عمله مدخلاً فذاً إلى «بنية اللغة التعبيرية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص»، فعبد القاهر ـ في قراءة كمال أبي ديب ـ هو الناقد الذي يتركز اهتمامه في «المنهج المحايث» للتحليل الأدبي، وليس «المنهج الخارجي»، وعمله من هذه الزاوية «نموذج مفيد للناقد البنيوي»، خصوصاً ما يجده هذا الناقد من اهتمام عميق بالبنية الشعرية عند عبد القاهر، حيث التركيز على القصيدة بوصفها «نشاطاً لغوياً وجماعاً من العلامات، أو.. بوصفها نسقاً من علامات لغوية دالة[٣٥]».

ان الفارق بين هذا النمط الذي أخذ يشيع في الثمانينات والنمط القرائي الذي كان سائداً في مطالع هذا القرن أو النمط الذي كان شائعاً طوال فترة ما بين الحربين هو ـ بالضبط ـ الفارق بين تحولات النقد الأدبي وتغيراته، ابتداء من مرحلة الاحياء، مروراً بالوجدان الفردي وانتهاء بالبنيوية. وهو فارق يؤكد الصلة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدي وأجهزة النقد الأدبي بوجه عام، ويؤكد ـ بالمثل ـ أن كل نمط من أنماط قراءة التراث النقدي يندرج في سياق أوسع، سواء من حيث النظرية الأدبية ـ النقدية التي يتغذى منها هذا النمط ويغذيها، أو من حيث النظرية الفكرية الكبرى أو النسق المعرفي الذي تتحرك فيه ـ وبه ـ كل من النظرية الأدبية ـ النقدية ونمطها القرائي على السواء.

- ٣ -

ان قراءة التراث النقدي ـ من هذا المنظور ـ عملية تاريخية، متكررة ومتغيرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدد لأسئلة أساسية، ثابتة، في كل مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية، ومن حيث ارتباطها ـ في الوقت نفسه ـ باجابات متغيرة بتغير هذه المراحل والمدارس.

هذا البعد التاريخي لقراءة التراث النقدي يؤكد أن تعدد القراءة محكوم بتعدد الشروط التاريخية وتغيرها من عصر إلى عصر، ومن ثم يؤكد صفة «النسبية» التي ليس من الضروري أن تتناقض و«الموضوعية» في القراءة، على نحو ما سوف أوضح في فقرة لاحقة، من حيث ما تدل عليه هذه الصفة من امكانات محتملة لدلالات النصوص المقروءة، حين تتعدل مراكز الثقل وتتغير علاقات الدوال، ليبرز امكان دلالي في «الأمامية» مزيحاً غيره، في عملية محكومة بشروط تاريخية خاصة بكل عصر من ناحية، وشروط معرفية خاصة بعمليات انتاج المعرفة وعلاقاتها في أنساق متشابهة أو متضادة داخل العصر من ناحية ثانية.

واذ يؤكد هذا البعد تاريخية القراءة فانه يؤكد معها تاريخية المقروء، وذلك على نحو لاينفصل معه التراث المقروء عن علاقات متعينة حددته، وعن بشر بأعيانهم صنعوه، داخل علاقاته المتباينة، ومستوياته المغايرة، وعصوره المتعددة، ليؤدوا به وظائف مختلفة، آنية متعاقبة من ناحية، متآلفة متنافرة من ناحية ثانية. أعني أن صناع هذا المقروء (التراث) وصاغته ليسوا مجموعة متحدة، مصمتة، بل مجموعات متباينة، يجمع بينها الائتلاف بقدر ما يفصل بينها الاختلاف، في حوار متغاير الخواص، آنياً في عصر واحد، ومتتابعاً في عصور متعاقبة. وفي الوقت نفسه، فان المقروء ليس كتلة مصمتة بدوره أو كياناً منغلقاً على نفسه، يدور في فلك من الحضور الآني، خارج تاريخ صنعه أو (اعادة) تصنيعه، فمستوياته المتعددة والمتعارضة ولحظات انقطاعه التي توازي لحظات اتصاله، آنياً وتعاقباً معاً، تؤكد اتجاهاته المتصارعة ومراحله المتغايرة التي تجعل منه كياناً متغاير الخواص، من حيث هو محصلة لممارسة انسانية (ابداعية وتصورية) عبر مراحل تاريخية متعددة، ذات أبعاد

اجتماعية وفكرية وسياسية، متباينة ومتعارضة ومتصارعة، يمكن أن تتآلف أو تتنافر مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة والمتصارعة، وذلك من المنظور الذي تتجاوب فيه مغايرة الخواص الملازمة لمستويات التراث المقروء، في استقلاله التاريخي، مع المغايرة المقابلة الملازمة للحاضر المقروء في تميزه التاريخي في الوقت نفسه.

وإذا كان هذا المعنى (للتاريخية) يفرض علينا ضرورة الانتقال ـ في دراسة التراث النقدي ـ من ادعاء «العرض» المحايد إلى صياغة مفهوم عن نسبية القراءة، فان هذا المعنى نفسه يفرض ضرورة تجاوز منطق «التأريخ» إلى «التاريخ». أقصد تجاوز «العرض» الذي هو حكاية للمقروء، ومحاكاة للتجزؤ الظاهر على مستوى سطحه، بمنطق النقل وليس العقل، وروح التقليد وليس التركيب. وأقصد «التأريخ» من حيث هو دراسة لماض ميت، مصمت، ومن حيث هو سرد أو تحقيب لمعطيات جامدة، مباشرة، متتابعة أو متناثرة أو متجزئة، على نحو محايد في الظاهر منحاز في الباطن، مدع لتقليد العلم مع أنه خلو منه، وذلك في مقابل «التاريخ»، من حيث هو انتاج معرفة جديدة بالتراث العام، أو قراءة شاملة مفسرة لأحداثه الاجتماعية والاقتصادية، أو علاقاته الفكرية والسياسية، أو أنظمته المعرفية والايديولوجية أو مجالاته العلمية والفنية، لا من منظور ما أكده بعض المؤرخين عن «الايمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية، توجد على نحو موضوعي، يستقل عن تفسير المؤرخ»[٣٦]، وانما من منظور مقابل، يفصل بين التراث ومعرفتنا به، ويقرن شروط انتاج هذه المعرفة الجديدة بأدوات انتاجها وعلاقاتها في عصرها من ناحية، وقدرة هذه الأدوات في الحفاظ على استقلال موضوعها المقروء داخل علاقاته الخاصة في عصره الخاص من ناحية ثانية.

وذلك وضع معرفي يمكن أن يفيد منه قارىء التراث النقدي، فهو مؤرخ آخر يكتب تاريخه «بعيني الحاضر ومن منظور مشاكله»، أي بالأدوات المعرفية لعصره، وداخل علاقاتها، وبأساليبها التي يستعين بها على فهم تراثه فهماً واقعياً غير مجرد، أعني فهماً يتنزه عن ادعاء نزعة علمية وضعية تفصل التراث المقروء عن وعينا أو نزعة مثالية ذاتية تفصل التراث المقروء عن عصره. هذا المعنى الذي نتعلمه من

«التاريخ» لن يصل أنماط قراءة التراث النقدي بالانساق الأدبية أو النقدية للقارىء الحديث فحسب بل يجعل من عملية القراءة نفسها جانباً لاينفصل عن أنساق معرفية كبرى، تشمل النقد الأدبي وتحتويه، وتجعل من عملية قراءة التراث النقدي جانباً لا ينفصل عن عملية قراءة التراث بوجه عام، سواء كنا نتحدث عن التراث بمعانيه الخاصة أو العامة.

ولا بد من تأكيد أمرين، في هذا السياق، يتصل أولهما بالوحدة المنهجية التي تنطوي عليها قراءة التراث العام، ويتصل ثانيهما بالعلاقة المتشابكة التي تصل التراث النقدي بغيره من الحقول المعرفية للتراث العام.

ان فعل قراءة التراث بوجه عام فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجي، ولا يختلف في آلياته أو اجراءاته من حقل معرفي إلى حقل آخر من حقول التراث، فهو فعل متحد، متكرر الكيفية والتوظيف والأداء، في كل الحقول التراثية، ومن هنا، فان الاشكال المعرفي للقراء يظل إشكالاً واحداً في قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث وتباينها، أدبية أو نقدية، فلسفية أو فكرية، اجتماعية أو علمية، ما ظلت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الادراك، بغض النظر عن تبدل حقل الموضوع، وما ظل حال وجود المقروء واحداً على المستوى الوجودي (الانطولوجي) الذي يتضافر مع المستوى المعرفي ويتفاعل معه. وبقدر ماتظل العلاقة المعرفية بين القارىء والمقروء متحدة، ويظل الوضع الوجودي (الانطولوجي) لحال المقروء متحداً نتيجة هذه العلاقة، فان الآلية التي يقارب بها القارىء المقروء تظل واحدة، سواء كان المقروء نصاً ابداعياً أو نصاً تصورياً، وسواء كان النص التصوري ينتمي إلى حقل النقد الأدبي أو حقل التفكير الفلسفي.

قد نقول أن المقروء الابداعي أكثر انفتاحاً على عملية القراءة من النص التصوري، وأن الرموز اللغوية في النصوص الابداعية متعددة الدلالة مقابل الرموز أحادية الدلالة في النصوص التصورية، وقد اعتدنا أن نميز بين النصوص التصورية من حيث هي نصوص ساكنة دلالياً، تقرأ نفسها بنفسها، وتعتمد على فرضيات جاهزة ومقولات مكشوفة، وتفترض نوعاً من المرآوية في التقديم، وعلاقة ثابتة

أحادية بين الدال والمدلول، كأن هذه النصوص النقيض الفاقع للنصوص الابداعية المتحركة دلالياً، التي لا تقرأ نفسها بنفسها، وتمتلىء بثغرات الصمت وعلامات الغياب ووفـرة الاحـالات إلى ماهو خارجها، وتنفر من الفرضيات الجاهزة ولغة الظاهر المحددة، وتحطم أي تقديم مرآوي وتسخر منه، في علاقاتها المتعددة المراوغة بين الدال والمدلول، حيث يطفو الدّال هائماً بين مدلولات لاتعد ولا تحصى.

وهذا كله يبدو حجاجاً براقاً لأول وهلة، فمن ذا الذي يجروء على أن يجعل قصيدة للمتنبي أو ابن عربي مسـاوية لما يكتبـه قدامـة بن جعفـر أو عبـد القاهر الجرجاني، أو يضع اللغة الشعرية الخاصة بذي الرمة على المستوى نفسه الذي ينظر منه إلى اللغة التصورية الخاصة بحازم القرطاجني؟! ولكن مع ذلك كله، فالفارق بين هذه النصـوص فارق كمي من منـظور الأبعاد الأصولية للقراءة، فكل نص ينطوي ـ في النهاية ـ على مجموعة من اللوازم أو الاشارات أو القرائن التي لايمكن تجاوزها في دوائر المعاني الممكنة. وفي الوقت نفسه، يرتبط كل نص ـ مهما كان ـ بنسق أو أكثر (على نحو ما سوف يتضح في فقرة لاحقة من البحث) من الانساق التي تتجاوب في تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص. ومن هذا المنظور، فان الفارق كمي بين قراءة النص التصوري لقدامة بن جعفر ـ مثـلاً ـ والنص الابـداعي للمتنبي. انـه فارق في درجة اتساع الدوائر الممكنة ـ وليست اللانهائية ـ للمعنى من ناحية، ودرجة التعدد ـ وليس الإفراد ـ في التفسير من ناحية ثانية، فهناك الوحدة الأصولية لحدث القراءة في الحالين، من حيث التتبع الذي يضم العناصر الدلالية اللافتة، في محاولة اكتشاف عناصر تكوينية للمقروء على مستوى التحليل، أو علاقات نسقية على مستوى التفسير، أو مبادىء معيارية على مستوى التقييم الذي ينسرب في أداء القارىء لمعنى المقروء في كل الأحوال.

وما أحاول تأكيده أن قراءة كتاب مثل «الموازنة» للآمدي شأنها شأن قراءة كتاب مثل «النجاة» لابن سينا، لاتنفرد بأي افراد موهوم مقابل تعدد مفترض في قراءة ديوان المتنبي. ودليل ذلك مبذول، في كل القراءات التي نطقت «موازنة» الآمدي وأدتها، ابتداء من اختلاف قراءة العسكري (الصناعتين) عن قراءة حازم القرطاجني (منهاج البلغاء) عن قراءة طه ابراهيم «تاريخ النقد» ومحمد مندور (النقد

المنهجي) وعبد القادر القط (مفهوم الشعر) وشوقي ضيف (البلاغة: تطور وتاريخ) واختلاف كل القراءات الأربع الأخيرة اختلاف التضاد مع قراءات شكري عياد (كتاب أرسطو) واحسان عباس (تاريخ النقد) وغيرهما. أعني الاختلاف الذي يضع الآمدي على قمة السلم القيمي للنقد مرة ويهبط به إلى أدنى درجات هذا السلم في أخرى.

واذا أضفنا إلى ذلك ثنائية الظاهر والباطن، التي يتوهم بعضنا أنها مقصورة على النص الابداعي، مع أنها ملازمة للنص التصوري، لا من حيث «العلم المضنون به على غير أهله» فحسب، بل من حيث صيانة الناقد نفسه «من نوازل المكروه ولواحق المحذور[٣٧]» في عصره، فيما يقول ابن المقفع في اشارة تؤكد أن الحكيم بوجه عام (المثقف، المفكر، الناقد الأدبي) لا يفترق عن الأديب من حيث اضطراره إلى المراوغة الكنائية (الاليجورية) التي أوضحها أبو نواس بقوله[٣٨]:

ان في التعريض للعاقل تفسير البيان

حيث يلازم التعريض الكثير من نصوص التراث النقدي ملازمته نصوص التراث العام (ولنتذكر كليلة ودمنة وحي بن يقظان على سبيل المثال) نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين مؤسسات السلطة من ناحية، والمثقف أو المفكر أو الناقد من ناحية ثانية. أقول: إذا أضفنا ثنائية الظاهر والباطن إلى ما تعلمناه ـ مؤخراً ـ من أدوات الانتاج الجديدة التي أتاحها تقدم المعرفة في عصرنا لآليات القراءة، فاننا ندرك أن الفارق كمي تماماً بين قراءة النص الابداعي وقراءة النص التصوري، وأن كليهما ينطوي على نفس العلامات الدالة، وعلى نفس الأبنية اللاواعية الخفية التي تتكشف عن طريق تفسير التحولات والتناقضات ونقاط الصمت.

ولن يؤكد هذا الفهم الوحدة الأصولية لحدث القراءة، ومن ثم اتحاد فعلها في الحالين، بل يجعلنا نعيد النظر في ما كان أسلافنا من النقاد العرب يلمحون اليه ـ دون أن يلفت انتباهنا ـ على سبيل الاشارة والايماء، لأسباب دينية واجتماعية وسياسية متعددة، كتلك التي دفعت قدامة بن جعفر ـ من المنظور السياسي على سبيل المثال ـ إلى الاشارة الموحية عن مدح «السوقة» من الخارجين على السلطة، ـ من «الصعاليك والحراب والمتلصصة» ـ «بما يضاهي المذهب الذي يسلكه أهله من

الاقـدام والفتـك والتشهـير والجلد والتيقظ والصـبر مع التخـرق والسماحة وقلة الاكتراث للخطوب الملمة»[٣٩]. أضف إلى ذلك ما كان هؤلاء النقاد يضطرون إلى قوله مجازاً لأسباب معرفية، ترتبط ببعض ما أشار إليه صوفي مثل النفري بقوله[٤٠]: «إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، حيث تلتوي وسائل التعبير بالناقد وتنوء بحمله كلما مضى موغـلاً في كشـوفه، أو تتأبى عليه حين يقسرها على اقتناص الدقائق الرهيفة في تلك العملية العسيرة التي ينعكس فيها النقد على نفسه، كما نجد عند حازم القرطاجني مثلاً، أو عبد القاهر الذي يلفتنا إلى أهمية التأني ازاء مجازات النقاد والبلاغيين بقوله الدال[٤١]:

إذا تأملت كلام الأولـين الـذين علمـوا النـاس وجدت العبارة فيه أكثر من الاشارة، والتصريح أغلب من التلويح. والأمر في علم الفصاحة بالضد من هذا، فانك اذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً، وايماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفي، حتى كأن بسلاً حراماً أن تنجلي معانيهم سافرة الأوجه لانقاب لها، وبادية الصفحة لا حجـاب دونها، وحتى كأن الافصـاح بها حرام، وذكـرهـا على سبيل الكنـاية والتعريض غير سائغ.

واذا وسعنا الدائرة وعدنا إلى التراث العام، ووصلنا بين النص الابداعي والنص التصوري، أكدنا وحدة المقروء التصوري، سواء كان منتمياً إلى حقل النقد الأدبي أو حقل التفكير الفلسفي، فان النتيجة تظل واحدة، فحدث القراءة متحد في أصوله متغاير في تجلياته، واحد في آلياته متعدد في تطبيقاته.

ان اتحاد الآلية، ومن ثم وحدة المنهج والمنظور والأدوات والاجراءات شيء، والتجليات التطبيقية شيء آخر، فالأمر ـ هنا ـ أشبه بالجهاز الواحد، المتحد، الذي يمارس فعله على مجالات متباينة متعددة، على نحو تغدو معه كل خبرة يصل إليها هذا الجهاز في مقاربة مجال من المجالات مفيدة في مقاربة المجال الآخر بالضرورة، تماماً كما تفضي الممارسة المتكررة في حقول متنوعة إلى شحذ أدوات انتاج المعرفة

المتحدة بتراث متحد في كل الأحوال.

ولكن الأمر لايقتصر على الوحدة المنهجية لحدث القراءة فحسب بل يمتد ليشمل وحدة المقروء في الوقت نفسه. فالتراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصلة، التي لايلتقي فيها النقد الأدبي والفلسفة، أو الفلسفة والتفسير. ان الحال على الضد من ذلك تماماً، حين نتأمل الحضور التاريخي للتراث النقدي داخل التراث العام، أو حتى الحضور التاريخي لأي حقل آخر داخل شبكة الحقول الأوسع التي يتكون منها التراث، صحيح أنها حقول مستقلة نسبياً، داخل مجالاتها التاريخية، ولكن نسبيتها قرينة حضورها العلائقي المشتبك بحضور غيرها، على نحو يغدو معه حضور التراث النقدي داخل التراث العام أشبه بحضور عروق الرخام التي تنسرب في المسطح كله، فلا يمكن فصلها عنه أو انتزاعها منه إلا بتحطيم اللوح أو تشويه هذه العروق. والتراث النقدي لا ينفصل ـ رغم استقلاله النسبي، أو بسبب استقلاله النسبي ـ عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التي يدور في فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية.

في الأولى، هناك الأبعاد العلائقية التي يشتبك فيها النقد الأدبي القديم مع الحقول المعرفية المتعددة التي يتأثر بها وتتأثر به، والتي تجعل من بعض «مفاتيح العلوم» في التراث العام مفاتيح للتراث النقدي الخاص، على نحو تغدو معه أية محاولة من محاولات «احصاء العلوم» ناقصة ما لم نضع في الاعتبار هذا التفاعل الذي يتحول إلى تداخل في غير حالة. ومن يستطيع أن يفصل النقد الأدبي ـ في تراثنا ـ عن «علوم الأوائل» خاصة الفلسفة ابتداء من المنطق ومروراً بالسياسة المدنية والأخلاق وانتهاء بما بعد الطبيعة، أو يفصل هذا النقد عن العلوم العربية الخالصة في المجالات اللغوية التي تتضمن النحو والدلالة والعروض، أو يفصل هذا النقد نفسه عن علم الكلام أو العلوم الدينية، حيث تفسير القرآن وشروح الأحاديث والمقدمات الأصولية للفقه. وهناك فضلاً عما لم أذكره من علوم الرواية والدراية ما يرد من نقد أدبي، أو يدخل ضمن تصنيفه، في الآداب الشعبية أو الرسمية، أو في التأصيل النظري للفنون الموازية، حيث علاقة الأدب بالموسيقى والغناء (السماع)

والنسج والرسم والعمارة. أضف إلى ذلك التفاعل بين النقد الأدبي القديم والتيارات الفكرية الكبرى التي تفاعلت وتحاورت، تضاربت وتصارعت، انتصرت وانهزمت، عبر الحقب التاريخية للتراث في أنساق معرفية أساسية ترتبط بالنقل والعقل والحدس والتجريب، من حيث هي أدوات للمعرفة وعلامات على توجهاتها في الوقت نفسه. وبقدر ما كان التراث النقدي مشتبكاً مع هذه التيارات فقد كان منغمساً في صراعها، بل أداة من أدواته في غير حالة، ومن ذا الذي يستطيع أن يفصل نصوص الجاحظ والرماني والقاضي عبد الجبار والزمخشري عن سياقها الاعتزالي، أو يفصل نصوص قدامة وحازم عن الفلاسفة، داخل السياق العام للعقل، أو يفصل التضاد بين ابن قتيبة والجاحظ عن التضاد بين النقل والعقل، حيث لايقتصر الأمر على اندماج النص في نسق فكري أوسع، بل يمتد ليشمل علاقات التشابه والتضاد التي تصل هذا النسق بغيره من الانساق.

هذا الحضور المتشابك للنقد الأدبي في التراث، يجعل أشكال قراءته خاصاً وعاماً في الوقت نفسه، فاستقلاله النسبي يفرض التركيز عليه في ذاته، من حيث علائقيته الخاصة التي يتميز بها حقله عن غيره من الحقول، وفي الوقت نفسه، فإن أبعاده العلائقية المتشابكة التي تؤكد نسبية استقلاله تفرض التركيز عليه، من حيث علاقته بغيره من الحقول المعرفية والتيارات الفكرية التي ينسرب اليها وتتضمنه على السواء.

هذا الوضع العلائقي لايتميز به النقد الأدبي وحده، بل تشترك فيه كل الحقول المعرفية للتراث، على نحو يؤكد الوحدة المنهجية للقراءة تأكيده الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، حيث لاتنفصل ضرورة النظر إلى النصوص المقروءة داخل علاقاتها المتكاملة عن ضرورة النظر إلى التراث كله من حيث هو بناء لايقبل التجزوء، للكل فيه الأولوية على الأجزاء، ولا معنى للأجزاء فيه بعيداً عن العلاقات الكلية للبناء.

وما دامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، فان العلاقة بين أنماط قراءات التراث العام لابد أن تكون علاقة متبادلة، من منظور حقوله المعرفية المتباينة، ومن حيث منتجات المعرفة الحديدة التى تصنعها

القراءة في كل حقل على حدة. وبقدر ما تفيد قراءة التراث النقدي من قراءة التراث الفلسفي في هذا المجال، فان قراءة التراث الفلسفي تظل ناقصة مالم تتكامل مع قراءة التراث النقدي من ناحية، وتدرك حضور هذا التراث المنسرب في موضوعها من ناحية أخرى. وللأسف، فان قراءة التراث العام والخاص ظلت ـ وما زالت في الأغلب ـ تعاني من غياب هذا «المبدأ» الأساسي في تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدى عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكر على سلامة رؤية الحقل نفسه، وتحرم القراءة من زاوية كبرى تتسع معها حدقتا العينين في الرؤية وتقطع ما بين القراءة ومجالات مرجعية مغايرة يمكن أن تساعد في اختبار سلامة التفسير والتحقق من معقوليته في آن.

ومن المفيد ـ والأمر كذلك ـ أن نضع قراءة التراث في علاقة مع بقية قراءات حقول التراث الأخرى، لكي نتعمق فهم الوحدة المنهجية للقراءة والوحدة العلائقية للموضوع المقروء معاً، ونرصد ما يترتب على هاتين الوحدتين المتكاملتين من نتائج ايجابية لايتوقف تأثيرها على حدود التراث النقدي في حقله الخاص وحده، بل يتعداه إلى كل الحقول، حيث ينسرب الحضور الكلي لاشكالية التراث في حياتنا المعاصرة.

ـ ٤ ـ

من المؤكد أن القراءات التي قدمها المعاصرون من أمثال زكي نجيب محمود وطيب تيزيني وأدونيس وحسين مروة ومحمد عابد الجابري وحسن حنفي ومحمد أركون وفهمي جدعان، وغيرهم من قراء التراث الفكري، كلها انجازات دالة من حيث مدلولها الذي يتصل بها أحاول تأكيده، وهو وحدة قراءة التراث، من حيث هي فعل متحد في أصوله المعرفية واجراءاته المنهجية، في كل مرة يتشكل فيها حدث من أحداث القراءة، في كل حقل من الحقول التراثية.

ومن الممكن تصنيف القراءات السابقة في اتجاهات ثلاثة أولية[٤٢]، من منظور الغاية التي تحرك الأسئلة الأساسية المتضمنة والكيفية التي تتم بها الاجابة عنها:

هناك ـ أولاً ـ القراءة «الانتقائية» (زكي نجيب محمود، فهمي جدعان) التي تحاول التوفيق بين «الأصالة» و«المعاصرة»، الماضي والحاضر، لكي «تجتمع ثقافتنا الموروثة مع ثقافة العصر الذي نحياه[43]» حيث يستلزم «تجديد الفكر العربي» الكشف عن «المعقول واللامعقول» في التراث، وما يتبع ذلك من نفي العناصر السالبة التي لم تعد صالحة للعصر، مقابل الابقاء على العناصر الموجبة التي يمكن أن نحتكم اليها في حل مشكلاتنا المعاصرة. وذلك من منظور يقوم على التسليم بأن التراث «عمل انساني خالص، أو حالة للانسان بطبعه.. من حيث هو انسان، عالم، صانع، فاعل[44]»، وأنه لايتبقى لنا من هذا التراث إلا بعضه، أما بعضه الآخر «فليس علي إلا أن أعلقه أو أن أضعه بين قوسين ناظراً إليه نظرتي إلى أي عنصر أو حدث تاريخي انقضى أو كف عن الوجود الفعلي[45]».

وهناك ـ ثانياً ـ القراءة «التثويرية» التي تهدف إلى تقديم «مشروع رؤية جديدة»، ننتقل بها «من التراث إلى الثورة» (طيب تيزيني) أو «من العقيدة إلى الثورة» (حسن حنفي) أو من «الثابت» الاتباعي إلى «المتحول» الابداعي (ادونيس) أو من «الضرورة» إلى «الحرية» (حسين مروة)، وذلك عن طريق إعادة بناء التراث لاعطاء العصر دفعة جديدة نحو التقدم[46]»، لا بهدف فهم العصر «بل تغييره وتطويره والسيطرة عليه[47]». وتلك قراءة «مشتقة من اعتبارات الحاضر»، ومن نتاجه «لا من نتاج الماضي الذي هو زمن التراث[48]».

وهناك ـ ثالثاً ـ القراءة «التنويرية» التي تسعى ـ ابتداء ـ إلى الكشف عن «تكوين العقل العربي» (محمد عابد الجابري) أو الكشف عن المستويات «الخطابية» السائدة في «الفكر العربي» بأبعاده العربية الاسلامية (محمد أركون). وإذا كان الكشف عن تكوين العقل العربي يعني اكتشاف الأنظمة المعرفية الأساسية التي تنبني بها «بنية» هذا العقل، من حيث ما تنطوي عليه هذه البنية من أنظمة معرفية، أو أنساق المفاهيم والمبادىء والاجراءات التي تعطى لمعرفة هذا العقل بنيتها اللاشعورية[49]، فان تحديد هذه البنية يتم على أساس من زمنها الثقافي الذي لايخضع لمقاييس الوقت أو التوقيت الطبيعي والسياسي الاجتماعي بل للمقاييس الخاصة المقترنة باشكاليات[50] هذا العقل وآليات انتاجه للمعرفة.

وسـواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه القراءات ـ بعضها أو كلها ـ في أهدافها وآلياتها، أو حتى في كيفية تصنيفها، فان تعددها وكثرتها اللافتة ـ حين نضم اليها غيرهـا ـ من ناحية، ومـا تتضمنه كثرتها من وحدة اشكالية ملحة، هي اشكالية الـتراث من ناحية ثانية، وأخيراً ما تقوم عليه هذه القراءات من أصول معرفية، متشابهة أو متضادة، متقاربة أو متباعدة، متوازية أو متقاطعة، كلها دوال تفضي مدلولاتها إلى دلالات كاشفة، لها أهمية خاصة في السياق المرتبط بقراءة تراثنا النقدي.

ويتصل أول هذه الدلالات بأن أية قراءة للتراث (أدبي، نقدي، فكري.. الـخ) تتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وفي لحظة تاريخية بعينها، وأن هذه القـراءة (أو القـراءات) جانب من الحياة الفكـرية لهذا المجتمـع ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل. وذلك ماتعنيه الاشارة إلى أن انتاج معرفة جديدة بالتراث المقروء انـما هو حدث يتم بأدوات المعرفة المتاحة في العصر القارىء وأساليبها وعلاقات انتاجها التي تتحدد بها المعرفة الشاملة للعصر القارىء من ناحية، ويتحدد تعرفه غيره من ناحية ثانية، في عملية انتاج، منسوبة ـ في أدواتها وعلاقاتها ودوافعها ـ إلى العصر القـارىء وليس الـتراث المقـروء. فالـتراث لايقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته المعرفية، فذلك أشبه ـ في استحالته ـ بتشبيه الشيء بنفسه ـ كما يقول البلاغيون القدماء.

وبقدر ما تشكل كل قراءة جديدة للتراث انتاجاً لمعرفة جديدة، فإنها تشكل جانبـاً من الحياة الفكـرية للمجتمـع القـارىء، من حيث علاقات انتاج المعرفة وأدواتها. ومن ثم تشكل جانباً من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصاً فيما تنطوي عليه كل قراءة من أمل ضمني، أو رغبة (معلنة أو مكتوبة) في تغيير هذه الحياة، بما تحققه هذه القراءات (أو تحلم أن تحققه) من تقدم، يتناسب وأهميتها وفاعلية الغاية التي تحرك السؤال المضمن: لماذا نقرأ التراث؟

وتقودنا هذه الدلالة إلى دلالة ثانية، تقترن بالرغبة (المعلنة/ المكتوبة) التي تشكل دافعية القراءة، في الحاحها وتواليها وكثرتها وتنوعها وتصارعها، الرغبة التي تجعل من كل قراءة من هذه القراءات تعبيراً عن أزمة واحساساً بها وصياغة لها أو

حلاً مضمناً لأشكالها.

ومن منظور هذه الدلالة، فان المرء لايمكن أن يتجاهل التلاحق المتصاعد لهذه القراءات بعد العام السابع والستين، وما يدل عليه هذا التلاحق الملحاح من وعي متوتر بأزمة جذرية، قاهرة، تقترن بالشك في كل شيء، وتدفع إلى اعادة طرح الأسئلة على كل شيء، وتلح على ضرورة اكتشاف ـ أو اعادة قراءة ـ «الأنا» في علاقاتها بالمستويات المتعددة المركبة لثلاثية: الحاضر، الماضي، الآخر. ومن ثم اكتشاف ـ أو اعادة قراءة ـ كل واحد من أطراف هذه الثلاثية (بمستوياته المتعددة) في علاقاته بغيره (بمستويات المقابلة) بحثاً عن المستقبل. وذلك وعي ينسرب فيه الشعور بالدونية الذي يبعثه ادراك التخلف في حضرة «الآخر» (الغرب الرأسمالي والاشتراكي على السواء) والتبعية له. وفي الوقت نفسه الرغبة الدفينة (المكبوتة/ المقموعة) في الاستقلال عنه والتميز ازاءه. ويتقابل مع هذا الشعور ـ في الوعي نفسه ـ التضاد العاطفي الذي يربطنا بماضينا، وتراثنا، من حيث هو مصدر قوتنا، أصّالتنا، هويتنا التي يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا ونعرف بها أنفسنا، وفي الوقت نفسه، سر ضعفنا، تبعيتنا، عقالنا الذي يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا. وذلك تضاد عاطفي تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها. وفي الوقت نفسه، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع، الحاضر الذي نعيشه، والذي ينسرب فيه الوجود المتصارع للأنا والآخر، والذي يدفعنا إلى الوعي المتوتر بهما وبه في آن.

بعبارة أخرى، ان الحاح قراءات التراث (ومن ثم توترها المتصاعد في التأويل والتوظيف، وتصارع كل قراءة مع غيرها) ينطوي على الوعي بالتراث من حيث هو «اشكالية»، قائمة في جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها، من ناحية، وجدلها مع الآخر الذي يتدخل في نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية. وتلك اشكالية تزيد من حدتها وتوترها «الدافعية» التي تتحرك وراء الوعي بها من حيث هي اشكالية، والتي تنطلق من الشعور بتخلف الحاضر، وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع أو المشاريع الفكرية السائدة، والرغبة المبطنة (المكبوحة، المقموعة) في الانتقال من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية، ومن واقع منهزم إلى واقع منتصر، وما يوازي ذلك ـ أو يترتب عليه ـ من تحرك «الذات القومية» من آلية

الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التي هي آلية «اعادة القراءة» وعلتها الأولى في الوقت نفسه[٥١].

وبقدر ما تلتقي قراءة التراث النقدي الخاص مع قراءة التراث العام في «الدافعية» فانها تلتقي معهما في «الاشكال» المعرفي، الفكري، الذي لايقتصر على النقد الأدبي بل ينسرب إلى بقية عائلة «العلوم الانسانية» (التاريخ والاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان من ناحية، والفلسفة والبلاغة وعلم الجمال من ناحية ثانية) والذي يدفع الذات إلى أن ترتد إلى نفسها، أو تنعكس على نفسها، لتعيد قراءة (أو تعرف) وضعها المعرفي (الابستمولوجي) في علاقاتها بموضوعها (بكل المعاني المتعددة التي يمكن أن ينطوي عليها «الموضوع») وما يحول بينها وبين السيطرة عليه أو تملكه، ادراكاً وتوظيفاً وابداعاً، في عملية مركبة، تتضمن حركتها الدالة مدلولين، يتصل أولهما بتأكيد نسبية الفعل بعد تخلخل أوهام اليقين الكلي الشامل، وتوالي سقوطها المتكرر منذ العام السابع والستين، ويتصل ثانيهما باسترجاع بعض ما سلب من قدرة الذات على حرية الفعل واختياره، بعد تقلص هيبة ما كان يسجن هذه الذات ويحد من قدرتها على الفعل وحرية اختياره أو مباشرته. وهما مدلولان يسقط كل منهما نفسه على الآخر اسقاطاً تبادلياً، يوقع نسبية الفعل على حرية القارىء، ويوقع حرية القارىء على نسبية الفعل، في القراءة التي صارت تأويلاً وتفسيراً، اكتشافاً وتعرفاً انتاجاً لمعرفة جديدة بالمقروء والقارىء معاً.

والنتيجة الملازمة لذلك أن قراءة التراث (العام أو الخاص) حدث معرفي نسبي، نسبيته قرينة تاريخيته، وتاريخيته قرينة شروط انتاج معرفته في العصر القارىء. ولا مجال ـ والأمر كذلك ـ للحديث عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين الذات والموضوع، فعندما يكون القارىء بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فان القراءة لن تكون بريئة أو محايدة بحال، وقصارى ما نطلبه، وما نستطيع تحقيقه في الوقت نفسه، هو السعي وراء «موضوعية»، يوازي فيها الحضور النصي للمقروء الحضور المتناص للقارىء (على نحو ما سيتضح تفصيلاً في فقرة لاحقة). أما البراءة أو الحياد أو الانفصال عن الموضوع، فهي أوهام يدحضها الواقع التجريبي لكل من أشرت اليهم من مجموعات القارئين، وينفيها ما يؤكدونه

جميعاً ـ ضمناً وصراحة ـ من أهمية القارىء، في القراءة، بوصفه فاعلاً للحدث، ومسهماً في تحديد موضوعه.

ولا ينطبق هذا التأكيد على قراءة التراث القومي فحسب بل يتجاوزه إلى قراءة التراث العالمي كله، بالمعنى الذي لايختلف معه مايفتتح به فؤاد زكريا ـ مثلاً قراءته للتراث الأفلاطوني (١٩٧٤) مؤكداً[٥٢]:

> أنا من المؤمنين بأنه لامفر لنا، عند دراسة مفكر مثل أفلاطون، من أن نتذكر، ونحن نبحثه، اننا نعيش في القرن العشرين، ونضع نصب أعيننا مختلف مواقف الانسان المعاصر ونسترشد بها في محاولة تفسيرنا لموقف الانسان اليوناني في ذلك العصر. . فنحن جميعاً نخرج بالنصوص القديمة عن أصولها، ونحن جميعاً نعيد تفسيرها في ضوء العصر الذي نحيا فيه، أو على الأصح نفسر أنفسنا من خلالها.

عن المعنى الـذي يؤكـده محمد عابد الجابري في قراءاته «الخطاب العربي المعاصر» (١٩٨٢) بقوله جازماً[٥٣]:

> لاندعي أننا نقوم بعمل بريء، أي بقراءة لاتسهم في انتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لاوجود لها، واذا وجدت فهي النص ذاته بدون قراءة، بل اننا على العكس من ذلك نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في انتاج مقروئنا.

وفي ذلـك ما يوضـح دلالة أخرى تؤكد أن الخلاف بين أنماط القراءة، أو مجموعات القارئين، ليس خلافاً مصدره الماضي وحده، أو التراث في ذاته، وانما هو خلاف مصدره ـ إلى جانب الماضي أو التراث ـ الحاضر القارىء، بشروطه الخاصة في انتـاج المعـرفة، وعلاقات أنساقها ومستويات خطابها، من حيث صراع هذه الانساق أو مستويات هذا الخطاب، إذا استخدمنا مصطلح الجابري، أو ما يؤكده من أن «الخطاب العربي المعاصر» سجال مستمر بين اتجاهات متضاربة، تختلف في «النموذج الايديولوجي» الذي تستند إليه أو تستوجبه.

ولا تعارض بين اتصاف قراءة التراث بأنها قراءة غير بريئة وحرص كل قراءة على أن تكون موضوعية في الوقت نفسه، ليس فقط لأن[٥٤]:

الظاهرة التي نشير إليها ههنا سابقة على الموضوعية و. . متعلقة بطبيعة عقلنا ذاته التي تقضي عليه بأن يتمثل القديم ويهضمه ويحيله إلى عصارة يمكن أن تندمج في كيانه وتساعد على نموه.

وانما لأن كل قراءة للتراث (ما ظلت قراءة) لابد أن يتضمن ناتجها بعدين يحددان ـ معاً ـ قيمتها التأويلية: بعد يجعل دلالة المقروء دالة في السياق (الفكري الاجتماعي السياسي الأدبي) الذي أنتج هذا المقروء، ومتسقة مع انساقه المعرفية المستقلة، غير متناقضة مع علاقاتها وشروطها. وبعد ثان يجعل من دلالة هذا المقروء ـ في الوقت نفسه ـ دالة في سياقنا (الفكري الاجتماعي السياسي الأدبي) وناتجة عن شروط انتاج المعرفة فيه.

ذلك ماأكده، ضمناً وصراحة، وعلى سبيل التمثيل فحسب، طيب تيزيني في كتابه «من التراث إلى الثورة» (١٩٧٦) خصوصاً حين يرفض ـ في مفتتح كتابه ـ «النزعات اللاتاريخية اللاتراثية» ـ مؤكداً[٥٥]:

انا في الحين الذي نرى فيه أن التراث العربي ينبغي آن يبحث في ضوء منهجية تراثية ناجعة علمياً وذات أفق اجتماعي تقدمي في الحدود القصوى من العصر الراهن، فاننا نلح من طرف آخر الحاحاً مبدئياً مشدداً على أن هذه المنهجية لايسعها، اذا توخت المحافظة على علميتها وتقدميتها، الا أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية الداخلية للتراث في سياقها التراثي الحقيقي، بعيداً عن مواقف القسر والاعتباد والاقحام.

وكذلك يفعل حسين مروة، في قراءته «النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية» (١٩٧٨) حين يؤكد أن قراءته للتراث[٥٦]:

تعتمد على موضوعتين: الأولى، كون معرفتنا بالتراث نتاج علم وايديولوجية معاصرين، الثانية، كون هذه المعرفة رغم انطلاقها من منطق الحاضر، علمياً وايديولوجياً، لاتستوعب التراث إلا في ضوء تاريخيته، أي في ضوء حركته ضمن الزمن التاريخي الذي ينتمي إليه.

ويأخذ الجابري الموقف نفسه في «نحن والتراث» (١٩٨٢/٨٠) مطوراً له في ضوء منهج مغاير، مؤكداً أن قراءته معاصرة بمعنيين[٥٧]:

فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص.

ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصراً لنا، ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن، ان اضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارىء معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء، الشيء الذي قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير في اغناء ذاته أو حتى في أعادة بنائها.

جعل المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا. وجعله معاصراً لنا معناه وصله بنا.

ولكن النصوص الثلاثة السابقة تتضمن دلالتها المتكررة ـ لو أنعمنا النظر في اساسها ـ ثنائية حادة، يتوازى فيها بعدان لافتان، لابد من فحص العلاقة بينهما من حيث هما ثنائية فاعلة في الأنماط المطروحة، السائدة، من القراءة على مستوى المنهج والاجراء. هذه الثنائية ـ في واقع الأمر ـ احدى أدوات معرفتنا بالتراث، بل لعلها أهم أداة من أدوات هذه المعرفة. والتسليم غير النقدي بها كالتصديق الساذج بسلامتها. كلاهما يؤدي إلى تثبيت حدث القراءة، من حيث حدوده وامكاناته، ويفضي إلى عدم تطوير آفاقه.

ان النصوص السابقة ـ من حيث هي تمثيل لغيرها ـ تؤكد أن الموضوعية» في القراءة رهينة حضور عنصرين متقابلين دائماً، «منهجية.. العصر الراهن» مقابل «الحركة الذاتية الداخلية» للتراث (عند طيب تيزيني)، أو «الايديولوجية المعاصرة» مقابل «الزمن التاريخي» للتراث (عند مروة)، أو «الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي» للتراث في «محيطه الخاص» مقابل «مجال اهتمام القارىء» المعاصر أو هموم «الفهم والمعقولية المعاصرة» (عند الجابري). قد تكون العلاقة بين هذين العنصرين

المتقابلين غير محددة في النصوص الثلاثة السابقة، صراحة، غير أنها محددة ـ ضمنــاً ـ بأنها علاقــة بين عنصرين فاعلين على المستــوى الــوجــودي (الانطولوجي) والمعرفي (الابستمولوجي) على السواء. ولكن هذا التحديد الضمني، لايكفي وحده، فعدم اكتماله يمكن أن يوقع في مزالق ثنائية آلية تنجذب معها القراءة إلى أحد قطبي الثنائية على نحو عشوائي أو غير واع. ان مجرد الاكتفاء بتأكيد فاعلية كل من عنصري «أ» و«ب» على حدة لايحقق كبير فائدة ما لم نحدد طبيعة العلاقة التي تصل فاعلية هذين العنصرين من ناحية، وما يقع في مجالها من تداخل حتمي من ناحية ثانية، فمن المؤكد أن لكل من هذين العنصرين دائرته التي تتداخل مع دائرة العنصر المقابل في مستوى أو أكثر، والتي تجعل من حال وجود أحدهما ـ على المستوى المعرفي والوجودي على السواء ـ فاعلاً في وجود الآخر بأكثر من مغزى.

ومعنى ذلك ـ بعبارة شارحة ـ أن العلاقة بين العنصر «أ» في النصوص السابقة (منهجية العصر الراهن/ الايديولوجية المعاصرة/ مجال اهتمام الفهم والمعقـولية المعـاصرة) والعنصر «ب» (الحـركـة الـذاتية الداخلية/ الزمن التـاريخي / الاشكـالية والمحتـوى المعرفي والمضمون الايديولوجي للتراث) ليست علاقة بين طرفين متقابلين، لكل منهما فاعليته المستقلة عن الآخر. كأنهما راقصان تتقابل حركاتهما وخطواتهما على بعد، دون تداخل في الخطو أو تعاظل في الحركة، وانما هي علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركي تداخل على أكثر من مستوى، فهي علاقة تبادلية ـ بمعنى من المعاني ـ في المستوى المعرفي والوجودي على السواء.

وإذا توقفنا عند نص الجابري تخصيصاً، لدلالته اللافتة، قلنا أن «المقروء» لا يمكن أن يكون معاصراً لنفسه على صعيد «الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي» بعيداً عن «القارىء»، فالقارىء ـ في حدث القراءة ـ له اسهامه في تحديد هذه «الاشكالية» وتكييف محتواها المعرفي وتأسيس مضمونها الايديولوجي. وفي الـوقت نفســه، فان مجال اهتمام القارىء ليس مجالاً مستقلاً، منفصلاً، عن

المقروء، فهذا «المقروء» يسهم ـ بمستويات متعددة، وتجليات مباشرة وغير مباشرة ـ في «إضفاء المعقولية» على عالم القارىء، لا لمجرد «نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء»، وانما لأن المقروء منسرب في عالم القارىء، وحاضر فيه على مستوى مكونات الوعي، من حيث هو طرف في صنع الاشكالية الخاصة بهذا القارىء، سواء في محتواها المعرفي أو مضمونها الايديولوجي. فنحن نتكلم عن قارىء تراثه بعض اشكاليته، ونموذجه الايديولوجي الحاضر، والخاص، مهما تنوع، غير مستقل عن تراثه.

ولعل أحد جوانب الخصوصية في ثقافتنا العربية المعاصرة ـ من حيث علاقتها بالتراث على الأقل ـ يتمثل، تحديداً في هذه الصيغة التي تجعل المقروء بعض القارىء، والموضوع بعض الذات. فنحن لسنا الأمة الوحيدة التي لها تراث طويل، عريق، فهناك الصين واليابان والهند، وغيرها من الأمم التي لتراثها محور ديني مثل تراثنا ولكن لعلنا الأمة الوحيدة التي تلتبس علاقتها بتراثها التباس التضاد العاطفي الذي يجعل الفرد مهووساً بحب الشيء وكرهه في آن. وذلك وضع يفرض خصوصيته في التكييف المعرفي لحدث القراءة، أو التوصيف الأصولي لانتاج معرفة جديدة بتراثنا نحن وليس تراث غيرنا. ولا يكفي لمواجهة هذه الخصوصية أن نتحدث عن انفصال يقابل اتصالاً، أو نتحدث عن جعل المقروء معاصراً لنفسه بفصله عنا، ومعاصراً لنا بوصله بنا، فالمقروء ليس زهر نرد ننقله مابين لاعبين متقابلين، وإنما هو ماضينا الذي هو بعض حاضرنا.

قد يكون مايحاول الجابري أن يقوله ـ ولم يقله ـ هو أن «المقروء» منفصل عن «القارىء» على المستوى الوجودي (الانطولوجي) ومتصل به على المستوى المعرفي (الابستمولوجي)، وإن الانفصال الوجودي قرين معاصرة المقروء لنفسه، والاتصال المعرفي قرين معاصرة المقروء لقارئه وتأويله به. ولكن هذه الثنائية المتقابلة ـ اذا صح تأويلي للجابري، أو قراءتي له ـ قريبة الشبه ـ من حيث المزالق ـ بثنائية أخرى، شائعة عند بعض دارسي الهرمينوطيقا[٥٨]، حيث ينم التمييز بين «المعنى» Meaning من حيث هو بعد تاريخي خاص بالمقروء، واقع في محيطه الخاص، وقرين «المقصد» Intention الثابت لمؤلف هو مرسل رسالة، وذلك مقابل

«الدلالة» Significance من حيث هي بعد خاص بالقارىء نفسه، ونتاج لكيفية استقبالـه لمعنى هذا المقروء، وإعادة انتاجه إياه، أو توظيفه له، في مجال اهتمام القارىء، حيث يتحقق مغزى ما أشار إليه الجابري من أن «اضفاء المعقولية» على المقروء معناه «نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء»، ومن ثم توظيفه من طرف هذا الأخير «في إغناء ذاته أو حتى في إعادة بنائها».

هذه الثنائية الأخيرة يلزم عنها ـ لتوضيح مزالقها توضيحاً عملياً ـ ضرورة افتراض «معنى» ثابت، واحد، منفصل، تتضمنه «نظرية النظم» ـ مثلاً ـ في كتاب «دلائل الاعجاز». هذا المعنى اكتمل في القرن الخامس للهجرة، حسب «مقصد» صاحبه، المؤلف، الأشعري، المهتم باعجاز القرآن، من حيث دلائل هذا الاعجاز أو أسرار بلاغته، والذي يرسل ـ خلال كتابه ـ نفس الرسالة، الثابتة، المتكررة، التي لاتتبدل أو تتحول أو تتغير إلى الآن. وهناك ـ في المقابل ـ «دلالة» هذا المعنى أو «دلالاتـه» أو حتى «دلائله» من حيث هي نتـاج القراء اللاحقين، الرازي أو السكاكي أو يحيى بن حمزة العلوي أو القزويني أو محمد عبده أو علي عبد الرزاق أو محمـد منـدور أو شكـري عياد أو كمال أبو ديب أو حمادي صمود.. الخ، وهي «دلالات» تتقابل ومعناها تقابل الجمع المتغير والإفراد الثابت، أو تقابل التفسيرات المتعـددة والمفسِّر الواحد، أو المظاهر المتغيرة والحقيقة الثابتة، لو شئنا الإلماح إلى الثنائية الأفلاطونية التي تنطوي عليها هذه الثنائية، ففي كل الأحوال يظل المعنى مطلقاً، متعالياً، معزولاً حتى عن شروط صنعه، ناهيك عن شروط استقباله أو إعادة انتاجه.

والحق أن ثنائية القارىء/ المقروء تظل آلية ما لم نكشف عن المنطقة الغامضة التي يتـداخـل فيها حضور كليهما. ويبدو أن هذا الكشف لن يتضح إلا بالعودة الفاحصة إلى النموذج التصوري الذي يتضمن هذين العنصرين داخل حزمة من العلاقات التي تكشف عن تداخل مجالهما المعرفي.

ان حدث القراءة ـ من حيث هو عملية معرفية/ اتصالية ـ يتضمن عنصرين حقاً، هما: القارىء والمقروء. أما القارىء فهو «فاعل» له حضوره الممتد في شبكة معقـدة من العـلاقـات القـائمـة في تاريخ معـين. انـه قارىء يقرأ «في التاريخ»

وبالتاريخ، ومن أجل التاريخ»[٥٩] ـ إذا صح استخدام هذه العبارة المقتبسة، ولأنه كذلك، فهو يباشر قراءته وهو منطو سلفاً على أنساق معرفية، قبلية، سابقة على حدث القراءة، تسهم في تكييف فهمه لمعنى المقروء أو أدائه له. والمقروء ـ بدوره ـ له حضوره الممتد في شبكة مقابلة، وينتمي إلى نسق معرفي من أنساق تاريخ صنعه، ويشير إلى علاقته بهذا النسق كما يشير المدلول إلى داله.

هذه الأنساق المعرفية التي تتوسط ما بين القارىء والمقروء وتحيط بهما، هي العنصر الذي لابد أن نلتفت إليه، من حيث ما يقوم به من دور حاسم، مزدوج، في حدث القراءة، فهو ـ من ناحية ـ يكشف عن الفاعلية المتبادلة لكل من القارىء والمقروء، ويكشف ـ من ناحية ثانية ـ عن القواعد الضمنية التي تتحكم في توجيه حدث القراءة.

إن لهذه الأنساق ـ أولاً ـ دوراً شبيهاً بالدور الذي يعزوه بياجيه Jean Piaget إلى كل من عمليتي «الملاءمة» accommodation و«التمثل» Assimilation في فعل الادراك[٦٠]، خصوصاً حين يذهب بياجيه إلى أن النفس مزودة بمخططات Schemes خاصة، مبذولة لها قبل فعل الادراك، وأنها ـ أي النفس ـ عندما تواجه موقفاً من المواقف فانها تستجيب اليه بتكييف مخططاتها السابقة مع الموضوعات الجديدة لهذا الموقف (وتلك هي المواءمة) في الوقت الذي تتكيف فيه الموضوعات الجديدة للموقف مع المخططات القديمة السابقة (وذلك هو التمثل).

وفاعلية الأنساق شبيهة بالفاعلية المتبادلة للملاءمة والتكيف من زاوية العملية التي تتكيف فيها الأنساق (القبلية) السابقة للقارىء لتتلاءم مع الأنساق الموازية الخاصة بالمقروء، في الوقت الذي تتكيف فيه الأنساق الخاصة بالمقروء لتتمثل الأنساق الخاصة بالقارىء، في فاعلية متبادلة يتعدل بها كلا الطرفين على السواء، وبكيفية يغدو معها المعنى الناتج عن حدث القراءة معنى مركباً ناتجاً عن تفاعل طرفين، وليس اسقاطاً من أحدهما على الآخر، أو استعادة من أحدهما للآخر.

ومن هذه الزاوية الخاصة بالمعنى، فان التفاعل بين الطرفين تفاعل بين أبنية. أو منظومات من القواعد الضمنية التي تنطوي عليها كل من أنساق القارى

والمقروء، فهو تفاعل بين محركات قرائية أو موجهات أدائية، تحدد للقارىء مايمكن أن يقرأه في المقروء وتوجهه إليه، في الوقت الذي تحدد ما يمكن أن ينقرىء من المقروء وتدل عليه.

واذا كان بعض المعاصرين يتحدث مجازاً ـ استناداً إلى تشومسكي Noam chomsky ـ عن القدرة الأدبية، من حيث نسق كامن عن القواعد أو المعايير التي تتحكم في ممارسة قراءة الأدب وتوجه سلوكها(٦٢)، فاننا يمكن أن نتحدث ـ بالمجاز نفسه ـ عن قدرة مزدوجة، للأنساق التي يندرج فيها كل من القارىء والمقروء، حيث تغدو قدرة القارىء قرينة النسق المعرفي الذي يتحول إلى برنامج اتصالي، في حدث القراءة، يمارس القارىء بهديه القراءة، ارسالاً واستقبالاً، على نحو يجعل الخلافات الأدائية، في قراءة هذا القارىء نفسه أو غيره، محصورة في إطار عدد من الاحتمالات الممكنة التي لايمكن تجاوزها إلا بتجاوز الحدود القصوى للقدرة القرائية للنسق المعرفي نفسه. أما القدرة الثانية، قدرة المقروء، فهي برنامج مقابل، يتحكم في ـ بقدر ما يتضمن ـ الحدود القصوى لامكانات استجابة المقروء إلى «الانقراء» ارسالاً واستقبالاً على السواء، من حيث ما يمكن وما لا يمكن أن يرسله المقروء من اشارات دالة تلفت الانتباه إلى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث ما يمكن ـ ومالا يمكن ـ أن يستقبله المقروء من اشارات دالة ترد اليه من النسق المعرفي الخاص بالقارىء.

وليس من الضروري ـ أو اللازم ـ أن يكون المعنى الناتج عن الفاعلية المتبادلة لهذه القدرة المزدوجة (أو القدرتين) هو هو في كل قراءة، لأن العلاقات بين العناصر التي ينبني بها الحدث ليست علاقات ثابتة جامدة، وانما هي علاقات متغيرة، محكومة بتغير الوظائف من ناحية، وتبدل انساق القارىء/ المقروء من ناحية ثانية، فذلك هو البعد الذي ينسرب منه التاريخ إلى حدث القراءة، وتدلف منه الايديولوجيا الشخصية للقارىء (ولماذا لانضيف: وبصماته الفردية؟) لتكون فاعلاً من الفواعل المتضمنة في نسقه الخاص.

ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة المتفاعلة بين أنساق القارىء/ المقروء ليست علاقة بين طرفين متضادين معرفياً أو متدابرين زمنياً بالضرورة، فالتضاد لا علاقة

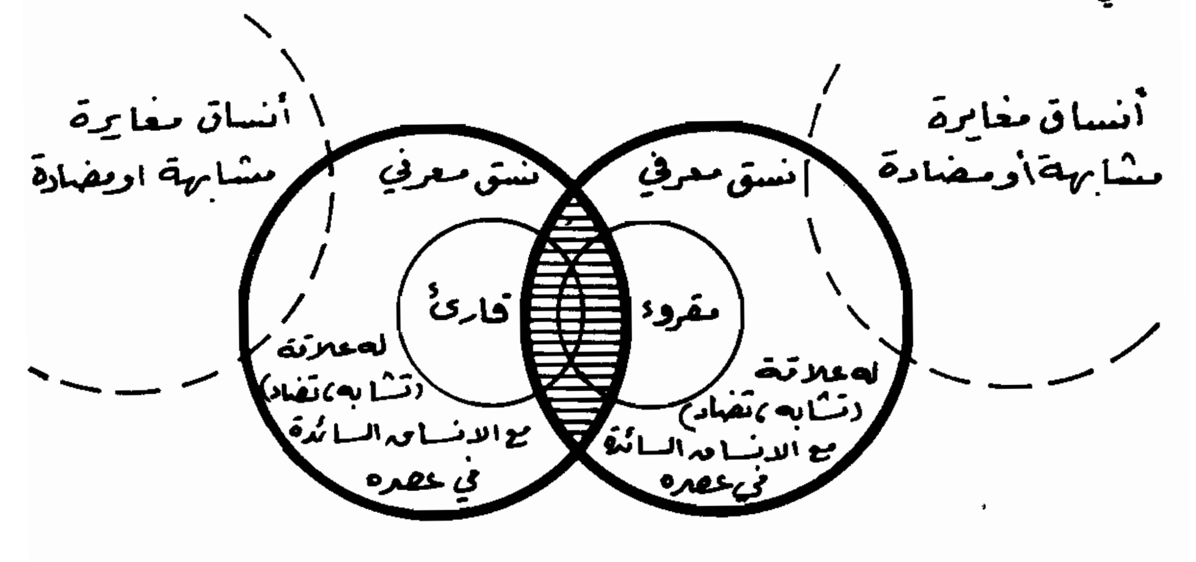
له بآلية التفاعل، والزمن المجرد وعاء محايد، فضلاً عن أن الأنساق المعرفية لكل من القارىء والمقروء يمكن أن تتجاوز أو تتقابل أو تتشابه أو تتضاد أو تتماثل، على المستوى الآني للزمن التاريخي الواحد، أو على المستوى المتعاقب لأزمان تاريخية مختلفة. وذلك من الزاوية التي عطفت حازما القرطاجني (القرن السابع الهجري) على كتابات ابن سينا (القرن الخامس الهجري) وقاربت ما بينه وبين منطوقها في نسق معرفي متحد، قطبه العقل ومداره البرهان، وباعدت ما بين ابن الأثير (في القرن نفسه) وكتابات نفس الفيلسوف تباعد «النقل» عن «العقل». وشبيه بذلك ما عطف قراءات طه ابراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط وشوقي ضيف على «الموازنة» للآمدي، وباعد ما بين هذه «الموازنة» نفسها وشكري عياد واحسان عباس وكاتب هذه السطور، في الوقت الذي قارب ما بينهم جميعاً ونقيض «الموازنة» - «منهاج البلغاء» - في منطقة تتجاوز فيها الأنساق المعرفية «النقلية» و«الفردية» تجاور الذوق اللامعلل والنزعة الفردية في الفكر، في الحالة الأولى، وتجاور العقلانية الصارمة في الفهم والتفسير مع تجاوز النزعة الفردية في الحالة الثانية.

ولكن أياً كانت العلاقة بين الأنساق المعرفية، في حدث القراءة، من منظور القارىء أو المقروء، فإن هذه العلاقة تظل - دائماً - علاقة تجاوب وتفاعل. هذا التفاعل والتجاوب في ذاته يعني أن هناك داخل حدث القراءة، دوماً، ما يصله بخارجه، وأن هذا الحدث ليس بنية منعزلة، مغلقة، مكتفية بنفسها، وانما هو بنية مفتوحة، عناصرها الداخلية ممتدة إلى خارجها، حيث الأنساق المعرفية الأوسع التي يتحرك فيها المقروء، أو نص عبد القاهر «الأشعري» - إذا لجأنا إلى مثال «نظرية النظم» - مرتبطاً باشكالية العقل والنقل من ناحية، وثلاثية القول والقائل والمقول (له أو فيه أو عنه) من ناحية ثانية، على مستويات المعرفة الدينية الاجتماعية السياسية الأدبية والبلاغية من ناحية ثالثة. وذلك في مقابل أنساق أوسع، مغايرة، يتحرك منها وبها القارىء المعاصر، سواء كان هذا القارىء محمد مندور بليبراليته الديمقراطية وتعبيرته النقدية، أو غيره من النقاد على اختلاف مشاربهم.

قد نعرف هذه الأنساق المعرفية بوصفها أنظمة كبرى، هي «أبنية لاشعورية

للثقافة» (كما يفعل الجابري)[٦٣]، أو «تجاربها المضمنة» (كما يفعل رولان بارت Rolan Barthes وفوكو Michel Foucault قبله)، أو «تنظيمات متراتبة كامنة لمجموعات أنظمة الثقافة» (كما يفعل جريماس Greimas)[٦٤]. ولكني أوثر أن أفهم هذه الأنساق بوصفها «رؤى» للعالم، بمعنى أن كل نسق هو «رؤية» للعالم، أي مجموعة مترابطة من أبنية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي للمجموعات القارئة المستقبلة للنص، والوعي الجماعي للمجموعات المنتجة له، والتي تتحكم في قدراتهم القرائية أو الانتاجية وتوجهها[٦٥].

ولكن هذه الأنساق ـ في كل الأحوال ـ شفرات شارحة (أ) مزدوجة الحضور والغياب (ب) متبادلة الفعل والتأثير. أعني ـ أولاً ـ أن ما هو حاضر في النص المقروء لابن المعتز ـ على سبيل المثال ـ يشير إلى ماهو غائب عنه، على مستوى التشابه الذي يصل النص بنسقه الأوسع، حيث رؤية محددة للعالم، هي الرؤية النقلية التي كانت تصل ابن المعتز بفكر الحنابلة[٦٦]، وعلى مستوى التضاد الذي يصل نسق الرؤية بأنساق معارضة، حيث العقل الكلامي (المعتزلة) والبرهاني (الفلاسفة). وقل الشيء نفسه عن أي قراءة ـ في عصرنا ـ لابن المعتز، حيث تتناص القراءة تناص السلب والايجاب مع الأنساق المضادة أو المتشابهة لقراءات أخرى معاصرة أو سابقة. وأعني ـ ثانياً ـ أن الفاعلية المتجاوبة لكل من القارىء والمقروء ـ داخل انساقهما ـ تتداخل في مجال معرفي تداخل التوسط الذي يجمع بينهما على النحو التالي:



حيث يتولد من هذا التوسط، وفي داخل علاقاته، معنى هو من انتاج القارىء والمقروء معاً، وينتسب اليهما على المستوى الوجودي (الانطولوجي) والمعرفي (الأبستمولوجي) في آن.

هذا التخطيط يجعلنا ننظر ـ أولاً ـ إلى العناصر التكوينية لحدث القراءة بوصفها عناصر في بناء لاينفصل فيه جزء عن كل، ولا يكتسب فيه الجزء دلالته إلا داخل علاقات أوسع للبناء. وبقدر ما يساعدنا ذلك على تأكيد الوجود العلائقي للعناصر التكوينية لحدث القراءة (الذات القارئة، الموضوع المقروء، الانساق المعرفية التي تتوسط بينهما وتحتويهما معاً) فان هذا الوجود ـ بدوره ـ يؤكد أن المعنى الناتج عن القراءة هو معنى يتولد عن هذه العناصر مجتمعة، ومحصلة لتفاعل علاقاتها جمعاً وليس إفراداً. ومن ثم فهو معنى تاريخي، نسبي، لا يتسم بالثبات أو الاطلاق. لأن صنعه وتشكله رهين بتشكل «حدث» متعين، تتفاعل فيه انساق متعينة، يصنعها بشر يعيشون علاقات متغيرة غير ثابتة.

•

ويساعدنا التخطيط السابق ـ ثانياً ـ على توضيح طبيعة الشبكة العلائقية التي يندرج فيها نسق القارىء والمقروء، كل على حدة، من حيث صلة كل منهما بأنساق متشابهة أو متضادة، فاعلة على مستويي الحضور والغياب، في الأفق التاريخي الخاص بكل منهما، في حالة المقروء، هناك ـ من ناحية ـ علاقة الحضور اللافتة، حيث تشير نصوص ابن المعتز ـ على سبيل المثال المتكرر إلى هذه العلاقة وتنطقها حين تنص صراحة على ما يشبهها أو يماثلها أو يقاربها داخل نفس النسق المعرفي من كتابات أهل النقل والشعراء القدماء أو حيث تشير نصوص ابن المعتز بالطريقة نفسها ـ إلى ما يناقضها ويعارضها أو ينافرها، في الأنساق المعرفية المضادة، حيث كتابات أهل العقل والشعراء «المحدثون». وهناك ـ من ناحية ثانية ـ علاقة الغياب اللافتة بالمثل، حيث نشير النصوص الحاضرة ـ في كتابات ابن المعتز نفسه ـ إلى نصوص أخرى غائبة، مشابهة أو مضادة، من نفس النسق أو من نقائضه، على نحو لايكتمل معه فهم الحاضر في النص المقروء إلا بوصله بقرينه الغائب الذي يحدده،

ويكشف عن دلالته، من منظور التشابه أو التضاد. وقل الشيء نفسه عن حالة القارىء. فالأمر واحد من حيث فاعلية الشبكة العلائقية التي يندرج فيها كل منهما على حدة، والتي تسهم في تحديد دور كل منهما في عملية القراءة.

ويساعدنا التخطيط نفسه ـ ثالثاً ـ من حيث ما ينطوي عليه من امكانات، على نفي الثنائية الآلية، بما يوضحه من تداخل بين دائرتي القارىء والمقروء، على نحو لا يجعل من طرفي الثنائية متقابلين تقابل الموازاة المنفصلة، بل يجعلهما متصلين اتصال التوسط الذي يمثله حدث القراءة نفسه، من حيث هو حدث يتوسط ـ على المستوى المعرفي والوجودي ـ ما بين دائرتي القارىء والمقروء اللتين تحيطان به وتنسربان فيه، حين يصل بينهما ـ الحدث ـ في لحظة القراءة التي تلتقي فيها الذات والموضوع، الماضي والحاضر، علاقات الحضور وعلاقات الغياب.

ويتضح هذا البعد حين نضع في الاعتبار أن التداخل الذي افترضه واقعاً بين القارىء والمقروء، خلال التوسط الذي يحققه حدث القراءة، انما هو تداخل نابع من خصوصية العلاقة بين الثقافة العربية المعاصرة وتراثها، أو بين القارىء العربي المعاصر وماضيه، وهي خصوصية لاتجعل من التراث المقروء بعض أزمة القارىء المعاصر واشكاليته من حيث العِلِّية فحسب بل تجعل من هذا التراث (الأزمة) بعض مكونات وعي القارىء، من حيث حضوره المعرفي أو تأثيره الاشكالي في الوقت نفسه. وإذا كان ذلك يعني أن حال وجود التراث النقدي، في لحظة القراءة، حال يتوسط ما بين تاريخه الصانع وتاريخ قارئه الذي يظل منطوياً على المصنوع بمعنى من المعاني، حتى وهو يعيد صنعه أو يقوم بانتاج معرفة جديدة به داخل حدث القراءة فإنه يعني أن لهذا التراث ـ في لحظة القراءة ـ حضوراً مزدوجاً، ينطوي على مفارقة تميزه على المستوى الوجودي (الأنطولوجي) والمعرفي (الابستمولوجي) معاً.

ان هذا التراث، من حيث توسط حال وجوده، في لحظة القراءة، داخل في تكوين وعي قارئه ومستقل عنه في آن، فهو معرفياً داخل شعور هذا القارىء

وخارجه معاً، ومن ثم فهو - وجودياً (انطولوجيا) - واقع «هنا» فيما يقرأه هذا القارىء «الآن»، وواقع «هناك» في ماضيه الخاص في وقت واحد، خلال حدث القراءة الذي يتوسط ما بين الذات والموضوع، الماضي والحاضر، ويصلهما معاً، في لحظة واحدة، كأنها «مرج البحرين يلتقيان».

بعبارة أخرى، إن هذا التراث خارج تكوين وعي قارئه من حيث هو انجاز انساني له شروطه التاريخية، وأنساقه المستقلة، في الماضي الذي عاش فيه الجاحظ وابن المعتز أو الآمدي وعبد القاهر، مندرجين في علاقات، وفاعلين في سياقات، ومنفعلين بأنساق ومعبرين عن صراعات، ومتناصين مع كتابات مؤلفين معاصرين لهم وسابقين عليهم. وهو - أي التراث - داخل في تكوين وعي قارئه، من حيث ما ينسرب منه في التكوين النقدي لهذا القارىء، ولا يزال يؤثر في بناء قيمه في تذوق الأدب، ويحكم تصوره لحدوده ومهامه وأدواته ومعاييره، سلباً وايجاباً، بالمعنى الذي يجعل من نصوص الجاحظ والآمدي وعبد القاهر وحازم بعض حضوري النصي، أو بعض مكونات الوعي النقدي عندي، أو - على الأقل - لاشعوري النقدي، من حيث أني - بمعنى من المعاني - تمثلتهم وتعلمتهم كما تمثلت وتعلمت هذه اللغة التي استخدمها واكتب بها، فأنا أتوسل ببعض قواعدهم ومعاييرهم التي تنسرب في اطاري المرجعي للقيمة الأدبية، شعرت بذلك أو لم أشعر، فأنا داخل في علاقات تناص معهم شئت أم أبيت.

هذا التناص الذي يصل بيني وبين تراثي، سلباً وايجاباً، يتفجر فاعلاً في تلك اللحظة المعرفية التي ينطوي عليها حدث القراءة، على نحو يجعل من قراءتي للتراث - في جانب منها - قراءة لبعض مكونات وعيي النقدي، بالمعنى الذي تنعكس معه الأنا على نفسها لتتأمل ذاتها في آخر هو غيرها وبعض مكوناتها معاً، في هذه اللحظة المعرفية التي يسهم فيها طرفان، ويتغير بها هذان الطرفان، عندما يتصلان الوصل الذي يؤكد أنني أنتج معرفة جديدة بنفسي حين أنتج معرفة جديدة بتراثي، وأقرأ تاريخية تراثي في الوقت الذي أقرأ تاريخي، كأني القارىء المقروء بالمعنى نفسه الذي يصدق على تراثي.

هذه اللحظة المعرفية التي هي لحظة التوسط - في حدث القراءة - تنطوي على

مجموعة من المستويات العلائقية التي يتجاوب حضورها الآني التجاوب المتفاعل الذي لاينقسم أو ينفصل إلا على سبيل التجريد المحض أو التوضيح الخالص. هناك ـ أولاً ـ مستوى علاقة القارىء بما يتناص معه من تراثه المقروء. حيث الحضور الآني لهذا المقروء في وعي القارىء، بوصفه حضوراً مقترناً بالشعور. وهناك ـ ثانياً ـ علاقة هذا القارىء موصولاً بتراثه المنسرب في وعيه ـ بالأنساق المعرفية في عصر القراءة، بأدوات انتاجها للمعرفة وعلاقاتها. وهناك ـ ثالثاً علاقة المقروء نفسه بنسقه في عصر انتاجه، من حيث ما يتضمنه من حضور خاص بتاريخ وأدوات انتاج المقروء وليس القارىء. وهناك ـ رابعاً ـ علاقة المقروء، في نسقه، بغيره من الأنساق المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة (بما فيها أنساق القارىء نفسه).

وإذا كان المستوى الأول هو المستوى الفاعل في تصفية وعي القارىء المثقل بتراثه، حيث لا يتم تعرف الشبيه والنقيض في الزمان الخارجي للمقروء بل الزمان النفسي (الداخلي) للقارىء، فإن فعل هذا المستوى لا ينفصل عن فاعلية المستوى الثاني الذي ينطوي على أدوات انتاج المعرفة في عصر القارىء، أو عن فاعلية المستوى الثالث حيث حضور علاقات المعرفة في عصر المقروء. وفي الوقت نفسه، فإنه إذا كان المستوى الأول يتجاوب مع الأخير في وصل القارىء بالمقروء خلال التوسط، الذي يحققه حدث القراءة، داخلياً وخارجياً معاً، فإن المستويين الثاني والثالث يكيفان اللحظة المعرفية للحدث، ويضبطان توازن الأبعاد الذاتية والموضوعية، في تلك اللحظة التي لا تعرف الانقسام أو الانفصال بين مستوياتها الآنية، على نحو لاتغدو معه «نسبية» القراءة متعارضة مع «موضوعيتها» بل تغدو «الموضوعية» و«النسبية» معاً وجهين لصفة واحدة هي «التاريخية» الملازمة لهذه اللحظة.

ـ ٦ ـ

إذا كان حدث القراءة يتضمن عناصر ثلاثة أساسية (القارىء، المقروء، الأنساق المعرفية التي تصل بينهما وتحيط بهما) تندرج في علاقات تنسج خصوصية الحدث نفسه، فإن اتصاف القراءة الناتجة عن هذا الحدث بالموضوعية رهين

الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقاتها المتكاملة، وفي الوقت نفسه فإن غياب هذه الصفة، ومن ثم اتصاف القراءة بصفات مغايرة أو مقابلة رهين غياب أحد هذه العناصر، أو بعض جوانبه، أو تقليص علاقاته المتكاملة أو حذفها، أو التضخيم البالغ لحضوره على حساب غيره.

ومن الممكن في بحث أكثر اتساعاً تفصيل أنماط القراءة وتصنيفها تصنيفاً استقصائياً، على أساس من تركيز كل نمط على عنصر أو آخر من عناصر حدث القراءة، وما يترتب على هذا التركيز من اختلال العلاقات البنائية للحدث، وما يمكن أن يؤديه هذا التركيز من وظيفة أو وظائف مرتبطة بعصر القراءة. وعندئذ، يمكن أن نميز بين القراءة «الذاتية» و«الايديولوجية» من محور القارىء وأنساقه، حيث تصدر الأولى عن الايديولوجية الشخصية للقارىء وتصدر الثانية عن ايديولوجيته العامة. أو نميز بين القراءة «الجزئية» و«المركزية» من محور المقروء في علاقته بنسقه المعرفي، حيث تركز الأولى على المقروء منعزلاً عن علاقاته المعرفية، وبوصفه تجمعاً لدوال متجاورة، وتركز الثانية على المقروء في علاقاته ولكن من منظور مركز واحد ثابت، هو نواة التفسير وقطبه. أو بين القراءة «التقليدية» و«التعويضية» من منظور تداخل الأنساق التي تصل بين القارىء والمقروء وتفصل بينهما، فيما يمكن أن نسميه «المتوسطات القرائية»، حيث تنطلق القراءة الأولى من الوقوع في أسر القراءات السابقة، والمحاكاة ـ الشعورية أو اللاشعورية ـ لاشكاليتها ومنظورها، بينما تنطلق القراءة الثانية ـ «التعويضية» ـ من الاحساس المتضاد بالحضور الأدبي النقدي للآخر (الغربي) ووطأته التي تغذي الشعور بالدونية.

لكن استقصاء هذه الأنماط أمر ينهض به بحث آخر، لاحق، والتفصيل فيها يخرج عن حدود البحث الحالي ويتجاوز أهدافه من حيث هو مقدمات منهجية وليس وصفاً متقصياً لما هو قائم. ومع ذلك فمن المفيد الاشارة إلى بعض ما يكمن وراء هذه الأنماط مما له دلالة في سياق المقدمات المنهجية لهذا البحث، ويكشف عن معنى ماتطرحه هذه المقدمات من تحديد لصفة «الموضوعية».

وهنا، تواجهنا نزعتان تنطوي عليهما قراءة التراث ونراهما شائعتين في عدد لافت من القراءات المؤثرة. وهما نزعتان تشد كل منهما لحظة القراءة إلى أقصى

طرف لقطبي الحدث المتقابلين، وذلك بقصد أن تصبح القراءة ـ مع النزعة الأولى ـ وصفاً محايداً لدائرة المقروء في عزلة تفصله عن القارىء، وتصبح القراءة ـ مع النزعة الثانية ـ توظيفاً عصرياً للتراث، ليسكن حاضر القارىء ويصبح بعض أقنعته أو أرديته، وذلك في عملية تأويلية، يختل معها حدث القراءة، وينتعش معها الحضور الفاعل للقارىء مع النزعة الثانية والوجود التاريخي الفاعل لدائرة المقروء مع النزعة الأولى، ويغيب حضور الدور الفاعل للأنساق المعرفية التي تحيط بالقارىء والمقروء وتتوسط بينهما في الحالين.

وبقدر ما يصبح تحديد حال التراث نفسه، على المستوى الانطولوجي، في هاتين النزعتين، مرهوناً بمنظور القراءة وهدفها، فإن هذا «الحال» يقع انطولوجياً على قطبين، متنافرين، حديين، ينتسب في أقصى أولهما إلى ماض منعزل عن الحاضر، وإلى مقروء منفصل عن قارئه، معلقاً بين قوسين في الزمن الماضي، كأي حدث تاريخي انقضى أو كف عن الوجود. وينتسب في أقصى ثانيهما إلى حاضر ملتبس بمشكلات قراءة التراث، وفي وعيهم المعاصر، كأي مخزون نفسي يحرك الجماهير، في «الآن» الذي يسقط نفسه على «ما كان» «كأنه ماضٍ متحرك» أو «حاضر معاش[٦٧]».

وعادة ما تتسلح النزعة الأولى بخطاب يبرر نفسه بأنه سعي وراء «تاريخ صرف»، وبحث عن الموضوعية، واقتصار على الوصف الوقائعي المحايد. هذه النزعة نجد أرقى صورها في قراءة شكري عياد عن أثر كتاب أرسطو في التراث النقدي، كما نراها متناثرة في كثير من تأريخ النقد اللاحقة التي تزعم الحياد والاقتصار على الوصف التاريخي، حيث تتحرك القراءة من منطق التسليم بامكان قيام تاريخ أدبي أو تاريخ للنقد «يخلص لفهم الماضي لا للحكم عليه»، ومن التسليم الضمني بامكان أن يحاكي التاريخ الأدبي «العلم الطبيعي»، من حيث نفي «الحكم» الذي «يعتمد على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية»، واثبات الحكم الذي «لايستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، غير التطور الذي يرقب التاريخ مجراه[٦٨]». أضف إلى ذلك التسليم بامكان قيام «تاريخ صرف»، محايد، يقوم بتسجيل «الظواهر الأدبية» على أنها «موجودات طبيعية» لها قوانين نشأتها وتطورها

وانحدارها، المستقلة عن من يرصدها أو يقوم بتسجيلها.

من المؤكـد أن هذه النـزعة ـ في صيغتها البارعة التي تنطقها مقدمة قراءة شكـري عياد ـ كانت انقـطاعاً معرفياً ايجابياً عن نمطين سابقين، سائدين، من القراءة: القراءة الاسقاطية التي سادت عند الجيل الليبرالي من أمثال طه حسين وطه ابراهيم ومندور وغيرهم، والقراءة الاستعادية القديمة الموروثة عن عصر الإحياء، حيث التسليم بأن القارىء «ينظر إلى الماضي ليهتدي بهديه ويسير في ضوئه». ولولا هذا الانقطاع ما كان يمكن كشف قصور هاتين القراءتين السابقتين، في حدودهما الضيقة وتجلياتها المتكررة، ومن ثم تجاوزهما والمضي إلى آفاق أكثر رحابة وشمولاً من ناحية، وأكثر موضوعية من ناحية ثانية. ولكن هذه الصيغة في اندفاعها المضاد لما يسبقها ويعاصرها، ومن حيث هي رد فعل ينطوي على عناصر خطابية مضمنة، مكتومة ومكبوتة، مضت لا شعورياً ـ على الأقل ـ إلى أقصى الطرف المقابل، حيث محور المقروء منعزلاً مستقلاً، في «تاريخ صرف»، متعال على التاريخ الفعلي لقرائه، فانتهت الصيغة ـ دون أن تدري ـ إلى إلغاء التاريخ الذي كانت تريد أن تثبته، ومن ثم إلغاء الوحدة الجزئية القائمة بين الذات والموضوع، أعني تلك الوحدة التي تجعل من القارىء بعض المقروء، في الحدث التاريخي للقراءة.

وأحسب أن التأمل المتأني لهذه الصيغة، في ضوء الوحدة الجزئية التي أشير إليها، ونموذج حدث القراءة المقدم في الفقرة السابقة، يمكن أن يؤكد مجموعة من الملاحظات المضادة للصيغة، ومن ثم النزعة التي تشير إليها على سبيل التضمن أو اللزوم.

أولاً: إن كل فهم ملتبس بحكم التباس الفهم بالتفسير، والتباس التفسير باطار مرجعي للذات، بكل مقرراتها السابقة (الخلقية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية) التي تجعل من فهمها حكماً ومن حكمها فهماً في آن. وما ينبغي أن نواجهه حقاً، على المستـوى المعـرفي لحدث القـراءة. ليس نفي فاعلية الأنسـاق المعـرفية السـابقـة (بمقـدراتها الخلقية الدينية الأدبية الفنية) بل تطوير موقفنا المعرفي بها، على نحو يسمح لنا بتعمق فهم امكانات التبادل القائمة بين محوري القارىء/ المقروء، ومن ثم فهم العمليات المعرفية النفسية المتبادلة مابين «المواءمة» حيث تتكيف المخططات

الخاصة بالموضوع و«التمثل» حيث تتكيف المخططات الخاصة بالذات.

ثانياً: ان الفرضية الخاصة بامكان «نفي الحكم»، سواء كنا نقصد إلى المعنى المعياري، العقلي المجرد، أو المعنى الذي يعتمد فيه الحكم على مقررات سابقة، هي فرضية متولدة عن استعارة مضمنة للنموذج المعرفي الكامن وراء «العلم الطبيعي»، حيث الذات منفصلة عن موضوعها انفصال الموضوع عنها، وهي فرضية ينتهي التسليم بها إلى تزييف الوعي بالخصوصية المغايرة (وليس المناقضة بالضرورة) للعلوم الانسانية، تلك التي تتميز ـ ابتداء ـ بهذه الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع.

ثالثاً: إذا كان من الحق أن القارىء (المعاصر) ـ في حدث القراءة ـ لا «ينظر إلى الماضي ليهتدي بهديه ويسير في ضوئه»، على نحو ما يحدث في نمط القراءة الاستعادية، فإنه من الحق ـ في المقابل ـ أن هذا القارىء لا يسعى إلى «تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت في ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت[٦٩]». ذلك لأنه يستحيل تصور «تاريخ صرف» متعال في موضوعيته أو حياده. وفي الوقت نفسه، فإن «الظواهر الأدبية» ليست «موجودات طبيعية»، وانما موضوعات انسانية، تتحدد بظروف انتاجها واعادة انتاجها معاً، وظروف ارسالها واستقبالها في آن، فهي ـ آخر الأمر ـ دوال لا تكتمل مدلولاتها إلا بحضور من يفهمها، بالمعنى الذي يجعل من المفسِّر بعض المفسَّر، والقارىء بعض المقروء.

والحق أنه بقدر ما أدت هذه النزعة دوراً ايجابياً في بدايتها، فانها تحولت مع الممارسة، وعلى أيدي من هم أقل تعمقاً لما تتضمنه أبعادها الأصولية من بعض الجوانب الموجبة، إلى تأريخ نمطي، متكرر، قائم على استعارة تطورية (بيولوجية) آلية، تتحرك دائماً حركة دائرية ما بين قطبي الفتوة والشيخوخة. ومؤدى هذه الاستعارة أن «تاريخ النقد العربي» هو تاريخ ظواهر طبيعية، تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطور، في العصر الجاهلي، وتتحرك فتية صاعدة سلم التطور حتى تصل ذروته ما بين القرنين الرابع والخامس، ثم يحل بها ما يحل بالكائنات أو الأعضاء من شيخوخة وتحلل، فتهبط نازلة سلم التدهور حتى تصل إلى قرارته منذ القرن السابع

للهجرة، حيث «الجمود والتعقيد والجفاف» الذي «تختنق» معه الحياة اختناقاً، وذلك في دورة تبدأ من الأدنى لتنتهي إليه، عبر «منازل التاريخ» التي يتنزل عندها التراث النقدي «من دورة زمنية إلى دورة، ومن جيل إلى جيل[٧٠]».

هذه التواريخ ذات «المنحى التاريخي التطوري»، كما يصفها محمد زغلول سلام، محدداً منهجه في «تاريخ النقد العربي[٧١]»، قد تفيد في تصويب بعض المعلومات، أو في تقديم صورة يسيرة للقارىء المبتدىء، ولكن آليتها «التطورية» لا تختلف عن دعوى الوصف الوقائعي المحايد (من حيث الظاهر فحسب) الذي يقترن بنظرة جزئية، تتحول معها «منازل التاريخ» إلى منازل منفصلة، منعزلة، يروح ويغدو فيها مؤلفون وكتابات، يصلهم تجاور الزمان والمكان في علاقات متعاقبة الاتصال وليس الانقطاع، وعلى نحو يغدو معه «تاريخ النقد العربي» تاريخاً تجميعياً، محصلة لجمع الكتابات والأفراد، وليس كشفاً عن فاعلية الانساق أو تصارع الإشكاليات.

والمفارقة الطريفة في هذه التواريخ أن منطقها التوليفي، الآلي، ينفي تطوريتها، ففي الوقت الذي تؤكد فيه هذه التواريخ التطور، عبر منازل التاريخ، فإنها تنفيه عندما تجعل آخر حلقاته مساوية لأولها، في دورة منغلقة، ترد عجز التطور (ضعف الشيخوخة) على صدره (ضعف الولادة) في دائرة تنفي استعارة التطور، وتضيق مفهوم التاريخ، فتجعل منه دفقاً أفقياً لطاقة تتناقص قوتها الفتية، أو تتناقص فحولتها، تدريجياً، بين «منازل الزمن» إلى أن لايبقى منها سوى ما يؤكد الموعظة القدرية التي تقول:

لكل شيء إذا ما تم نقصان　　　فلا يغر بطيب العيش إنسان

وما بين هذه النهاية القدرية(؟) والبدايه العلمية (؟) في مقدمة شكري عياد فارق ما بين المذهب التاريخي الذي كان يفترض امكان الوصول إلى «الموضوعية» عن طريق «الكشف عن القوانين أو الاتجاهات أو الأنماط أو الايقاعات التي يسير التطور التاريخي وفقاً لها[٧٢]» والتطبيقات الآلية التي تنتهي إلى تضخيم البذور السالبة في المذهب الأصلي، حيث التسليم بامكان الوصول إلى «تاريخ صرف» أو موضوعية وضعية ـ ان صحت العبارة.

- ٧ -

ولكن إذا كانت حدية النزعة السابقة قرينة حرصها على اثبات «تاريخ صرف» فان حدية النزعة المقابلة قرينة اثبات «العصر» الخاص بالقارىء وتأكيده، ومن ثم الالحاح على دور القارىء وتضخيمه، على نحو يسقط حضور العصر والقارىء على المقروء وتاريخه، في آلية هي نوع من أنواع ردود الفعل المتعدد الأبعاد؟ فهذه النزعة - أولاً - رد فعل مضاد لقراءة الاستعادة التي تقرأ الماضي لتهتدي بهديه وتسير في ضوئه، وهي - ثانياً - رد فعل مضاد للنزعة التاريخية الوضعية السابقة في نفيها حضور القارىء وعصره، وهي - أخيراً - نابعة من حدة الصراع الايديولوجي في عصرنا الحاضر وما يفرضه هذا الصراع، في استجاباته الآلية، على كل الأطراف، من توظيف مرحلي (تكتيكي) للتراث، خدمة لأغراض كل طرف على حدة، على نحو يغدو معه التراث ساحة للصراع القائم في الحاضر، وصورة مسقطة لإشكالياته الخاصة، في عملية وصفها أدونيس بقوله[٧٣]:

«أخذ كل جيل عربي أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقاً لاتجاهه الإيديولوجي، فهو تارة واحة العقل الحر وتارة السجن والمعتقل، وهو طوراً مهد الديمقراطية وطوراً آخر مهد العبودية. وهو حيناً يتضمن كل شيء وحيناً فقير يحتاج إلى كل شيء».

ولقد حاول الجابري تبرير هذه العملية بالاشارة إلى ثقل الحاضر ووطأته على القارىء المعاصر، وما يؤدي إليه ذلك من بحث هذا القارىء - في تراثه - عن «كل ما يفتقده في حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع[٧٤]» في فعل يؤدي إلى تمزيق وحدة المقروء وتحريف دلالته أو الخروج بها عن النسق المعرفي الخاص.

وبقدر ما تؤكد هذه النزعة حلول «الآن» محل الذي «كان» واستبدال الذي «هنا» بالذي «هناك» فانها تتكشف عن نزعة نفعية، انتقائية بالضرورة، لا تفارق مزلق الاسقاط الذي كان سائداً طوال عصر الوجدان الفردي، بل لعلها تزيد عليه. وإذا كانت نفعيتها هي علة انتقائيتها - فإن انتقائيتها قرينة اسقاطها، بالمعنى الذي يتقلص معه حال وجود التراث إلى ما يقع في إطار عدسة الرؤية المقعرة

للزائي، وفي الـوقت نفسه، فان نفعية هذه النزعة توقعها على قراءات متعارضة متباعدة، تنسرب فيها بدرجات متباينة، مراوغة، على نحو لن يختلف معه ما يؤكده زكي نجيب محمود ـ الوضعي المنطقي ـ بقوله[٧٥]:

«نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً فيضاف إلى الطرائق الحديثة. . ذلك هو الجانب الذي نحييه من التراث».

عن ما يؤكده عبد السلام المسدي ـ البنيوي ـ بقوله[٧٦]:

«العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة مالم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه.

حيث لا يختلف مغزى «احياء» التراث الذي يقصد اليه زكي نجيب محمود عن مغزى استعادة التراث عند المسدي، فالنص الثاني صورة عن الأول، وكلاهما يؤكـد ما نستطيع «تطبيقه اليوم» وما نحمله على «المنظور المنهجي المتجدد». ولا فارق ـ من هذا المنظور ـ بين ما يؤكده كل من نص زكي نجيب محمود والمسدي وما يؤكده نص آخر لمحمود أمين العالم يقول[٧٧]:

الموقف من التراث ليس موقفاً من الماضي وانما هو موقف من الحاضر، فبحسب موقفي من الحاضر يكون موقفي من الماضي وليس العكس كما يقال أو كما يظن. ان الماضي هو سندي وسلاحي لمشروعية حاضري، وبحسب معرفتي بحاضري وموقفي من حاضري تكون معرفتي وموقفي من الماضي.

وذلك نص ينطق آثار هذه النزعة، ويحيل الوجود المستقل للتراث المقروء إلى صورة منعكسة لقارئه، على نحو يلتقي فيه العالم وزكي نجيب محمود والمسدي مثلما يلتقي وحسن حنفي، فلا فارق بين ما يؤكده العالم بقوله[٧٨]:

التراث لا يوجد في ذاته وانما هو قراءتنا له، وموقفنا منه وتوظيفنا له.

وما يؤكده حسن حنفي بقوله[٧٩]:

«التراث. . . هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته الخاصة».

فكلا التأكيدين يتحرك في الاتجاه نفسه، وينطق النزعة نفسها، سواء من حيث الدافعية الكامنة وراء ما يشير إليه أدونيس من أن كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقاً لاتجاهه الايديولوجي[٨٠]، أو ما يشير إليه الجابري بقوله[٨١]:

القارىء العربي المعاصر يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه مالم يستطع بعد انجازه، انه يقرأ كل مشاغله في النصوص قبل أن يقرأ النصوص.

وتنطوي هذه النزعة على مفهوم للتاريخ، تلفتنا اليه أو تشير اليه على سبيل التضمن واللزوم، وهو مفهوم مضاد للنزعة التاريخية التي أشرنا إليها منذ قليل بما يلزم عنه من تسليم بأن «حقائق التاريخ» لا تصل إلينا بشكل «خالص» أو «صرف»، لأنها لايمكن أن توجد إلا خلال عقل من يدونها، كأن التاريخ كله «تاريخ معاصر»، بعبارة كروتشة، أو سلسلة من الأحكام المقبولة للمعاصرين. وبقدر ما يؤكد المفهوم هذه المسلمة الضمنية فانه ينفي الايمان بالحقائق التاريخية الموجودة موضوعياً، وبشكل مستقل عن تفسير المؤرخ، ويرى في هذا الايمان «مغالطة مخالفة للطبيعة» مؤكداً أن الماضي ليس سوى ما يراه الحاضر، وأن وظيفة المؤرخ هي جعل الحاضر مركزاً للجاذبية، بكل ما يفرضه من عمليات اختيار وانتقاء[٨٢].

واذ يؤكد هذا الفهم للتاريخ النزعة التي أتحدث عنها فإن هذه النزعة ـ بدورها ـ تؤكد حضور مؤرخ تراثي من النوع الذي يقرأ تراثه قراءة يتمكن معها من «رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر» بطريقة يوصف الحاضر معها كأنه «ماض يتحرك» ويوصف الماضي على أنه «حاضر معاش[٨٣]»، على نحو يمكن معه الحديث ـ مثلاً ـ عن ابن قتيبة أو الآمدي أو السكاكي الذين يسيرون في طرقات القاهرة، ويكتبون في الدوريات الأدبية، ويتصدرون المنابر النقدية، ويلقون المحاضرات على الطلاب، كأنهم قادمون الينا بواسطة «آلة الزمان». وفي الوقت

نفسه، يمكن الحديث عن الخصومة بين القدماء والمحدثين، في القرنين الثاني والثالث للهجرة، بوصفها معركة الحداثة التي نعيشها، أو صورة مسقطة منها، تنعكس على مرآة التراث السحرية التي يتناسخ فيها أبو تمام وأدونيس وأبو نواس وبودلير.

ويصاحب هذه النزعة ـ عادة ـ مفهوم للنص، يتحول معه المقروء إلى هيولي قابلة للتشكل في أي صورة يريدها القارىء، كأن هذا المقروء لا وجود له في ذاته، ولا علاقة له بأنساقه التي تحدد قدرته على الانقراء، فهو محض امكان حائم في الهواء، أو دال هائم في التاريخ، ينتظر مدلوله الذي يخلعه عليه قارىء لايدرك سوى ما يعطيه. هذا الفهم نجد أوضح تعبير عنه، في بعض الكتابات الهرمنيوطيقية المعاصرة، خصوصاً كتابات حسن حنفي حيث نقرأ[٨٤]:

ـ النص صورة بلا مضمون، روح لاجسد، والقراءة هي التي تعطيه مضموناً وجسداً، تجعله يضم هذا الفرد أو هذه المجموعة، هذه الأمة أو البشرية جمعاء. القراءة هي التي تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه اليهم النص.
ـ النص على غير الاعتقاد الشائع، لا يحتوي على معنى موضوعي وكأنه شيء. النص قول صامت، نطق ساكت. . . . والقراءة هي التي تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً ونطقاً مسموعاً.
ـ النص. . . ليست له ثوابت بل هو مجموعة من المتغيرات، يقرأ كل عصر فيها نفسه.

هذا الفهم للنص تدمير لتاريخيته، ونفي لوجوده المستقل عن حضور قارئه، واستبدال لتاريخ القارىء بتاريخ المقروء، على نحو يزيف الوعي بكلا التاريخين. من المؤكد أن النص لايمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد جامد. انه نص موجود في العالم، فيما يقول ادوار سعيد[٨٥]، ولأنه كذلك فمن المنطقي أن يعاد انتاجه دلالياً لصالح العالم الذي كتبه أو العالم الذي يقوم بقراءته، على نحو يمكن معه للقراءة أن تكون اكتشافاً لمكونات في النص «ربما لم تكن مقصودة في نشأته الأولى» فيما يقول حسن حنفي بحق[٨٦]. ولكن إعادة الانتاج لا تعني خلقاً

جديداً لنص لا ثوابت فيه سوى المتغيرات، ولا تعني أن النص المقروء مجرد هيولي قابلة للتشكل على أي نحو نشاء. ان اعادة الانتاج عملية محكومة بتفاعل أنساق، لا يمكن معها إلا أن ندور في دائرة محدودة ـ مهما اتسعت ـ من الامكانات، فنحن لن نقرأ إلا مانحن قادرون على قراءته، في أي حدث للقراءة، والنص لن ينقرىء إلا بما هو ممكن داخل حدود بعينها ـ مهما اتسعت ـ للانقراء. واذا كان من المستحيل أن نسقط صورة «منهاج البلغاء» على مرآة «الموازنة» للآمدي لأن ذلك يعني الخروج على الحدود القصوى للنسق المعرفي (النقلي) الخاص بالموازنة والنسق (العقلي) الخاص بالمنهاج، فانه من المستحيل، إلا على سبيل الفعل الايديولوجي، من حيث هو تزييف للوعي، أن نستنطق «منهاج البلغاء» لندعم «النقد الجديد»، أو نسقط «البنيوية» على «دلائل الاعجاز» لنبرر البنيوية ونشيعها، أو نعثر على مفاتيح «الأسلوبية» في «المنزع البديع» للسجلماسي أو «الروض المريع» لابن البناء المراكشي لنثبت أن الرطان الجديد يعود بأصله إلى رطان قديم، فذلك كله من قبيل «الاسقاط» الذي هو نقيض للقراءة.

لنقل إن القراءة أداء للنص وإنتاج لدلالته، في الحدث الذي يصل ما بين دلالة التتبع والضم والابلاغ ودلالة الاكتشاف والتعرف والفهم التأويلي، فذلك يعني أن القراءة تظل عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه. أما «الاسقاط» فهو عملية تلفظ للقارىء الذي ينطق عبر نصه. دون أن تنطوي العملية على «نطق» بل «استنطاق» للنص.

هذا الفارق هو ما يربط القراءة بانتاج معرفة جديدة ويصل الاسقاط والاستنطاق بالايديولوجيا. وإذا كان انتاج المعرفة الجديدة بالتراث يعني الوعي بالحاضر، في جدله مع ماضيه، فإن «الاسقاط» يعني قصور هذا الوعي وعجز الذات عن التخلص من حبالة الواقع أو احساسها بأزمته الحادة، عندئذ، تستبدل الذات القارئة الماضي بالحاضر، أو العكس، وتستنطق النص المقروء من مبدأ الرغبة لا من مبدأ الواقع، وتصبح القراءة اختياراً للمقروء وتأويلاً له، بصرف النظر عن المواقف الأولى التي منها نشأ، أو عن الأنساق التي عليها قام. ويغدو النص سلاحاً ايديولوجياً آخر الأمر، يتجاوب توظيفه مع خصوصية المجتمعات

التسلطية فكرياً وسياسياً، حيث ترى كل جماعة نفسها في النص المقروء كما يرى نرجس صورته في الماء، وتسقط كل طائفة أو كل مجموعة من الأخوة الأعداء أمانيها على النص، في آلية تنطوي على لون من «العقلنة» Intellectualisation و«التبرير» Rationalisation بالمعنى المستخدم في التحليل النفسي[٨٧] أقصد إلى ما تحاوله الذات القارئة ـ في قراءة الاسقاط ـ من اضفاء تفسير متماسك (من وجهة نظر منطقية في الظاهر) على «الاستنطاق»، على نحو يوهم تقديم صياغة منطقية للصراعات والانفعالات الذاتية بغية السيطرة عليها، وتلك هي العقلنة. وأقصد إلى ما تقوم به هذه الذات في الوقت نفسه من تمويه، تنسحب معه الدوافع الحقيقية إلى مستوى الغياب تاركة مستوى الحضور لتبرير عارض أو اضطرار دفاعي يقوم باخفاء ثانوي للدوافع الحقيقية، وذلك هو التبرير.

ان هذا الفعل الايديولوجي هو ما ينتهي إليه مفكر مثل حسن حنفي حين يصف ويبرر ما يدعو إليه ـ متابعاً ريكور P. Ricoeur وجادامر Hans - Georg Gadamer[٨٨] ـ من «قراءة شعورية» للنص، حيث يغدو النص «مجرد قالب يتشكل طبقاً لمستويات الشعور». ولكن على نحو يجعل من هذه القراءة «الشعورية» نموذجاً مثالياً للنزعة التي تنفي استقلال المقروء، وتجعل من القارىء مستنطقاً، يتحرك من مبدأ الرغبة وليس من مبدأ الواقع، خصوصاً حين يتم تبرير هذه القراءة على النحو التالي[٨٩]:

«ليست مناهج التفسير إلا تبريرات للذات امام النفس وأمام الجماعة وأمام التاريخ. وقراءة النص بهذا المعنى هي إيجاد تطابق بين الحاجة والنص، بين الذات والموضوع. فالمعنى يأتي من النفس أولاً كحاجة أو رغبة أو أمنية، ثم تجد ما يقابلها في النص فتتطابق معه وتتشبث به على أنه التفسير الصحيح. في الظاهر يبدو أن المعنى الموضوعي قد انتقل من النص إلى الذهن، وفي الحقيقة ينتقل المعنى الذاتي من الشعور إلى النص. القراءة اذن هي ايجاد ما ترغب فيه النفس متحققاً في الخارج».

خلاصة الأمر، ان الايديولوجيا هي ما تنتهي إليه هذه النزعة، خصوصاً

حين تنسرب فيها تسلطية الحاضر، أو يحل فيها حضور الآخر، فتطغى بعض الأنساق المهيمنة، ضاغطة، على وعي الذات القارئة التي تستجيب استجابة آلية، غير شعورية في الأغلب، في فعل اسقاطي، يتحول معه المقروء إلى قناع للتوجهات الاجتماعية السياسية الأدبية لهذه الذات، وتتحول القراءة نفسها إلى تخييل غايته تبرير هذه التوجهات وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه. والنتيجة وعي زائف يحول بين الانسان وادراك العلاقات الفعلية في تاريخه أو تاريخ النص المقروء الذي يقرأ عنه أو فيه.

- ٨ -

ويبدو أنه لابد من وقفة أخيرة لمناقشة الدور الذي تلعبه «المتوسطات القرائية» في حدث القراءة، من المنظور الذي يلقي مزيداً من الضوء على تسرب الايديولوجيا إلى عناصر حدث القراءة من ناحية، وما تلعبه هذه المتوسطات ـ عموماً ـ من أدوار سالبة أو موجبة داخل هذا الحدث من ناحية ثانية.

هذه المتوسطات قراءات سابقة، ذات علاقة بأنساق المقروء في عصور التراث، أو أنساق القارىء في العصر الحديث. وصلتها بالأنساق المعرفية للقارىء والمقروء صلة البعضية والسببية في آن. أعني أنها ـ في حالة البعضية ـ بعض هذه الأنساق، من حيث تراكمها الذي يدخلها ضمن مكونات أي نسق من الأنساق. وفي الثانية، تتحول هذه القراءات السابقة ـ بعد أن تغدو بعض النسق ـ إلى موجهات قرائية، مضمنة، فتغدو علّة أو سبباً لتوجهات قرائية جديدة. وهي ـ في كل الأحوال ـ سابقة الصنع بالنظر إلى مباشرة القارىء حدث القراءة. وتؤدي ـ داخل هذا الحدث ـ دور الوسيط الذي يتوسط ـ على مستوى اللاشعور ـ مابين القارىء والمقروء، مثلما تتوسط عدسات الرؤية ما بين العين وموضوعها، فتسهم في توجيه منظور العين أو تحديد بؤرة رؤيتها من ناحية، وفي تلوين المرئي وتطويعه لمقتضى بعدها البؤري من ناحية ثانية، دون أن تنتبه العين إلى حال وجود العدسة نفسها.

وأحسب أن أي تأمل لما أسميته «حدث القراءة» يظل ناقصاً ما لم نحدد الدور

المتشابك الذي تؤديه هذه المتوسطات، داخل لحظة القراءة، من حيث هي متوسطات فاعلة، يمكن أن تثري لحظة القراءة بالكشف عن مشابهات أو مقابلات دالة، أو بتطوير الوعي الذي لايزداد وعياً بنفسه إلا من خلال جدله مع آخر غيره، ولكنها ـ أي هذه المتوسطات ـ يمكن أن تؤدي ـ في غيبة الوعي النقدي بطبيعتها المراوغة ـ إلى الانحراف بلحظة القراءة، ومن ثم نفي صفة الموضوعية عن فعلها، وتسريب صفة الايديولوجية إلى نتاجها، وتحويل هذا النتاج إلى قراءة «تقليدية» في حالة و«تعويضية» في أخرى (مع الاقرار بالتداخل بين الحالتين).

لقد أصبح واضحاً، بعد حديثنا عن حدث القراءة، أن القارىء الذي يقرأ المقروء لايقوم بفعل تعرف بكر على ما يقرأ. ويمكن أن نضيف، الآن، أن في مكونات الانساق المعرفية التي ينتمي إليها هذا القارىء، أو التي تؤثر فيه، عشرات القراءات السابقة التي تمت من داخل النسق المعرفي الذي يحرك القارىء، أو من أنساق أخرى لها حضورها الفاعل في هذا النسق بالسلب والايجاب، واذا شئنا التمثيل التوضيحي، فلنتخيل قارئنا اليوم يقرأ ناقداً قديماً مثل ابن المعتز، في كتابه «البديع». ان هذا القارىء لن يقع ـ فحسب ـ تحت تأثير القراءات المعاصرة له، والقراءات السابقة، التي انسربت فيها، في سلسلة تبدأ من «الآن» الذي يقرأ فيه هذا القارىء، وتمتد راجعة القهقرى إلى القديم، حيث قراءة قدامة بن جعفر ـ مثلاً ـ لابن المعتز في اتجاه لمجموعة قرائية، وقراءة الأمدي في اتجاه مضاد. بعبارة أخرى، ما يقوم به القارىء المعاصر ـ في جانب منه ـ قراءة من خلال قراءات سابقة، كل منها اشبه بعدسة مضافة إلى عدسات جهاز القراءة عند هذا القارىء على نحو لاتغدو معه العلاقة بين عيني القارىء المعاصر الذي نتحدث عنه وكتاب ابن المعتز علاقة أحادية الجانب، أو بسيطة، أو مباشرة، بل علاقة تمر بانكسارات المنشورات الضوئية، أو العدسات الوسيطة في مختلف ألوانها ومجموعاتها. وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى، قلنا أن ابن المعتز نفسه الذي يقرؤه القارىء المعاصر ليس مفعولاً للقراءة، فقد كان فاعلاً لقراءات سابقة، قرأ فيها شعر المحدثين الذين نفى عنهم الحداثة، وقرأ قراءات النقاد (السابقين عليه والمعاصرين له، ممن يتآلف معهم

أو يتنافر) لهذا الشعر، وقرأ تراثه النقدي والبلاغي مثلما قرأ التراث السابق عليه (جمعاً أو إفراداً)، بالمعنى الذي صار معه تراثه العربي قراءة للتراث اليوناني والهندي والفارسي في البلاغة.

ومعنى ذلك أننا لانبدأ من درجة صفر القراءة لأن هذه الدرجة غير موجودة ابتداء، ولا نعاني ـ قط ـ هذه الحال من التعرف البكر التي حلم بها بعض أنصار المذهب التاريخي الوضعي العام أو بعض النقاد الفينومينولوجيين بوجه خاص، من أمثال جورج بوليه الذي وصف النص المقروء بقوله ـ ذات مرة[٩٠]:

> انه مفتوح لي، يرحب بي، يتركني أنظر عميقاً داخله.. يسمح لي... أن أفكر فيما يفكر وأشعر بما يشعر.

ذلك لأن النص المقروء «مفتوح لي» حقاً، ولكن من خلال فاعلية متناصة، تتسرب معها شبكة هائلة من قراءات سابقة، أو متوسطات قرائية، لا تتركني وحيداً في حضرة النص.

هذه المتوسطات لا بد من تقدير حضورها السالب ـ قبل الموجب ـ في أية قراءة للتراث النقدي، لأنها تؤدي ـ في غيبة الوعي النقدي بها ـ إلى قراءة «تقليد»، يتحول معها القارىء إلى نقلي دون أن ينتبه، عندما يستسلم إلى الصيغ التفسيرية المتراكمة داخل القراءات السابقة، فيستقبلها استقبالاً آلياً، ويعيد ارسالها لا شعورياً. يساعده على ذلك، في حالات كثيرة، سطوة بعض الأبنية المتوارثة في ثقافته، وما يقترن بها ـ أو ينتج عنها ـ من ميل غالب إلى التصديق، أو جنوح سلبي إلى التقليد.

وأنا استخدم «التقليد» ـ في هذا السياق ـ بجذر معناه الاصطلاحي القديم الذي نجده في «التعريفات» و«الكليات»، حيث يوصف التقليد بأنه[٩١]:

> «قبول قول الغير بلا دليل.. وبلا استدلال»، أو:[٩٢] اتباع الانسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقداً للحقية فيه، من غير نظر وتأمل في الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه».

وتجليات هذا «التقليد» لافتة في كثير من الانماط الحديثة والمعاصرة لقراءة التراث. وليس من الضروري الاحصاء في هذا المجال. حسبنا التوقف عند مثالين فحسب. يتصل أولهما بحدود التراث النقدي نفسه، ويتصل ثانيهما بالنظرة إلى احدى قضايا هذا التراث.

أما عن حدود التراث النقدي فمن اللافت للانتباه أننا لا زلنا نتقبلها على نحو ما اتفق عليها أهل النقل وأهل العقل دون سواهم، خصوصاً بعد أن صيغت أبنية التفكير البلاغي والنقدي في التراث، في ظل سيطرة المد العقلاني الزاهر الذي جعل المتصوفة والتصوف خارج الحدود الرسمية المتفق عليها لهذا التراث. وترتب على ذلك استبعاد مجالات داخلة في النقد الأدبي، وتقع ضمن حدوده المعرفية، مباشرة، سواء كنا نتحدث عن النقد التطبيقي الذي يتعامل مع النصوص الابداعية مباشرة، تحليلاً وتقييماً، شرحاً وتفسيراً، موازنة ومقارنة، أو عن النقد النظري الذي يطرح المفاهيم التصورية الخاصة بالأدب عموماً (ماهيته، أهميته، أداته) أو الأنواع تخصيصاً (ماهية كل نوع، أهميته، أداته). ولا أريد أن أصدر على هذه المجالات حكماً قيمياً، فمن الأفضل الانتظار إلى أن يكتمل درسها الذي بدأناه في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، ولكن مجرد الاشارة التمثيلية ـ لا الاستقصائية إلى ما كتبه المتصوفة عن «اللغة» من حيث قدرتها على صياغة «الرؤيا»، ومن حيث مستوياتها المجازية، وعن «تفسير» النص الشعري والنثري من حيث العلاقة بين المفسِّر والمفسر، والمستويات المباشرة وغير المباشرة للنص، والعلاقة بين ظاهره وباطنه، والعلاقة بين الأنواع الأدبية، وبينها وبين غيرها من الفنون، أضف إلى ذلك المباحث النفسية الخاصة بتأمل القوى النفسية المختلفة، خصوصاً «الخيال»، وما يرتبط بهذه القوى من وصف أحوال النفس ومقاماتها، ويدخل مباشرة في دراسات الابداع، ناهيك عن منجم هائل من المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج أحوال النفس، ومعارج الرؤى، وتجليات المعاني، ما بين بواده التمكين ولوامع التلوين ولوائح القرب والبعد ـ أقول ان مجرد الاشارة إلى هذه المجالات التي تعودنا أنها خارج حدود التراث النقدي، بغض النظر عن أي وصف قيمي لمحتوى هذه

المجـالات بالسلب أو الايجـاب، يعني أننـا ما زلنـا نقلد ـ دون وعي ـ التحديد المتوارث لمجالات النقدَ الأدبي، ونتبعه اتباعاً لا شعورياً، ونسلم ـ دون تأمل في الدليل ـ بأن حدود التراث هي الحدود النقلية العقلية. وأهم ما يترتب على هذا النوع من التقليد والاتباع تقليص التراث نفسه، واستبعاد حد من حدوده التي لا يمكن فهمه, بعيداً عنها.

وتبدو المفارقة الاتباعية لافتة، عندما نلحظ أن المجموعات المعاصرة القارئة للتراث النقدي لم تقم ـ إلى الآن ـ بجهد مؤثر في استكمال حدود تراثها النقدي، واسترجاع ما نفاه عنه الصراع القديم بين طوائفه، هذا في الوقت الذي أخذ فيه الأدباء (الشعراء وكتاب القصة والمسرح) يطرقون أبواب التصوف، ويدلفون إلى عوالمه ويستخدمون أقنعته، ويعيدون انتاج رموزه. أضف إلى ذلك ما حاوله بعضهم من استخدام المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج معراج السالك في اقامة تأسيس نظري لماهية الابداع الشعري[٩٣].

وتزداد المفارقة حدة عندما نقوم بفحص بسيط للحدود المتوارثة نفسها، وما نقوم عليه من تآلف بين أهل العقل والنقل في التراث. هنا، سنكتشف أنه حتى هذه الحدود المتوارثة ما زالت ناقصة بالنظر إلى آفاقها الذاتية، وما زالت تعمل ـ من خلال التسليم بها ـ على تقليص حدود النقد الأدبي نفسه. واذا كانت حدود التراث النقدي تتحدد على أساس من العلاقات الذاتية لحقله المعرفي أولاً، وعلى أساس من علاقة هذا الحقل بغيره من الحقول ثانياً، وعلاقته بالتيارات أو الأنساق الفكرية لعصره ثالثاً، فان ما نراه في كتب «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» إلى الآن لا يزال قاصراً في المستويات الثلاثة، فما تزال هذه التواريخ لا تعرف سوى النقد النظري والتـطبيقي بمعناهما الضيق (الذي يخرج شروح الشعر وكتب المعاني، ومقدمات الشعراء لدواوينهم، ونصوصهم الشعرية التي تنعكس على نفسها لتصف الشعر، وردودهم على خصومهم، ودفاعهم عن اتجاهاتهم المخالفة، ومختاراتهم وشروحهم لشعر غيرهم . . . الخ) الذي يجعل هذه الكتب تستبعد ما في التراث النقدي نفسه من «نقـد شارح» (حيث تنعكس الكتـابات النقدية على نفسها، لتحدد أصولها

ومنطلقها وآلية فعلها، وتؤسس نفسها في علاقتها بأدوات انتاجها للمعرفة النقدية، على نحـو ما نجـد، ضمنـاً وصراحة، ورغم المغايرة الكمية، في كل النصوص النقـدية) أو «نقـد للنقد» (حيث يقوم النقاد بقراءة بعضهم البعض، لاكتشاف السـلامـة النظرية للمقولات، والاتساق المنطقي للاجراءات، على نحو ما فعل قدامة مع ابن المعتز، والآمدي مع قدامة . . الخ) أو الأنواع الأدبية ـ غير الشعر ـ التي ترث كتب «تـاريخ النقد الأدبي عند العرب» النظرة المهونة من قيمتها وراثة التقليد من القدماء والمحدثين معاً (حيث الخطابة، والرسائل، والرواية التاريخية، والتراجم، وأشكال القصة . . الخ). وما زالت هذه الكتب قاصرة في وصل الحقل المعرفي للنقد الأدبي بغيره من الحقول المعرفية في التراث، سواء على مستوى «تصنيف العلوم» العام في التراث ـ عبر عصوره المختلفة ـ من ناحية، أو مستوى «مفاتيح العلوم» التي استعـارهـا الحقل المعرفي للنقد الأدبي في التراث وأعارها لغيره ـ في مستـوياتـه ومجـالاتـه ومراحله المتباينة ـ من ناحية ثانية. وما زالت هذه الكتب ـ أخيراً ـ تتواصل، اتباعياً، في قراءة النصوص النقدية في التراث، من حيث صلتها بالتيارات الفكرية لعصرها حيث يتم التركيز على بعض التيارات دون بعض، وتبدو النصوص وأصحابها في حال من الاستقلال، والعزلة، فيختفي الحضور المتكامل للأنسـاق، ويظل «تـاريخ النقـد الأدبي عنـد العرب» تاريخاً للبعض ـ الكثير أو القليل ـ من الاعـلام والكتـابـات دون أن يصـل ـ قط ـ إلى أن يكـون تاريخاً للإشكاليات أو الأبنية أو الأنساق.

ولأن هذا النـوع من «التـاريخ» يقـوم ـ في غير حالة ـ على متابعة اللاحق للسابق وتقليده إياه، دون تأمل في الدليل أو تشكك في التعليل، فان النظرة إلى قضايا التراث النقدي، ومشكلاته، تظل نظرة تقليدية، في غير حالة. وهنا، يمكن الاقتصار على موقف كتب هذا «التاريخ» من قضية واحدة، هي «الخصومة بين القـدمـاء والمحـدثـين» في العصر العبـاسي، حيث نلحظ أن جل هذه الكتب ـ والاستثناء نادر إلى درجة جد لافتة ـ تتقبل وجهة نظر أنصار «القديم» من «القدماء» الذين وصلتنا كتاباتهم الاساسية (في الوقت الذى ضاعت ـ أو قمعت ـ كتابات

أساسية مقابلة لأنصار الحديث من المحدثين، وتلك دلالة لافتة أخرى) ومن ثم تتقبل ـ كتب هذا «التاريخ» ـ التكييف الأصلي الذي صاغه ابن المعتز لحداثة شعر المحدثين، أو ما قدموه من «بديع»، وهو تكييف مؤداه:

أولاً: ان المحدثين لم يسبقوا إلى أي تجديد (بديع) بل اتبعوا ما استخدمه أسلافهم من قبل على سبيل الندرة، وأكثروا منه اكثار الافراط والاسراف فأساؤوا وأخطؤوا، «وتلك عقبى الافراط وثمرة الاسراف»[٩٤]

ثانياً: ان تجديد المحدثين الشائه على هذا النحو تجديد في الصياغة وليس في المعـاني، فالمعاني قديمة ملقاة في الطريق كما قال الجاحظ من قبل. وكل ما فعله المحدثون انهم ألبسوا القديم وشياً جديداً، يوصف بالايجاب مرة والسلب مرات.

ثالثاً: ان المحدثين ـ باسرافهم في صياغة القديم أو افراطهم في استخدام البـديع ـ قد أساؤوا إلى الأصل القديم لطرائق العرب في التعبير، وخرجوا على نماذجـه المـوجـودة «في القـرآن واللغـة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم واشعار المتقدمين».

هذا التكييف لما فعله المحدثون كان يراد به نفي الاصالة عنهم من ناحية، والاعلاء من شأن التقاليد من ناحية ثانية، واضفاء طابع ديني على الاتباع من ناحية ثالثـة. ومن الطبيعي أن يتقبل هذا التكييف الآمدي (في الموازنة) وعلي بن عبد العزيز الجرجاني (في الوساطة) وغيرهم من القدماء الذين تتآلف كتاباتهم مع كتابات ابن المعتز في نسق معرفي واحد. ومن الطبيعي ـ بالمثل ـ أن يرفض هذا التكييف الصولي وأقرانه من أصحاب الكتابات التي تصدر عن نسق معرفي مضاد للنسق السابق، والذين كان لهم تكييف مختلف للأمر كله.

ولكن المفارقة تظهر ـ وتزدوج ـ عندما يتقبل القراء «المحدثون» ـ من عصر الوجدان الفردي ـ وجهة نظر «القدماء» في الخصومة وتكييفهم لها، دون أن يطرحوا السؤال المضاد عن وجهة نظر «المحدثين»، أو يعيدوا قراءة شعر هؤلاء المحدثين في علاقتـه بتوصيفهم النقدي لمذهبهم[٩٥]، أو يضعوا ذلك كله في سياق أكبر يكشف عن البناء المركب الشامل لهذه الخصومة التي انطوت على مستويات

أدبية وفنية وفكرية، لا يمكن ادراك أي منها في عزلة عن غيره داخل هذا البناء الشامل [٩٦].

لم يفعل محدثو العصر الحديث ذلك، وانما تقبلوا تكييف القدماء للخصومة، واتبعوه من غير نظر في الدليل، فكان الوجه الأول للمفارقة أن أصحاب الجديد الحديث (نزعة الوجدان الفردي) يتنكرون للجديد القديم من ناحية، ويتناسون - دون أن ينتبهوا - نهجهم الوجداني (الاسقاطي) من ناحية ثانية. وذلك حين استعادوا صراعاً قديماً، انخرطوا فيه، وتبنوا منه وجهة نظر أشباه خصومهم في الحاضر، دون معرفة أو بحث يفتش عن الخصم الغائب الذي يشبههم في الماضي. ويظهر الوجه الآخر للمفارقة فيزيدها حدة، عندما نلاحظ أن اللاحق من قراء عصر الوجدان يأخذ عن سابقه، بنفس منطق التقليد الذي تم الآخذ به عن القدماء، في سلسلة تبدأ من طه ابراهيم ولا تكاد تتوقف. هكذا يقول طه ابراهيم - في الثلاثينيات - :[٩٧].

«المحدثون غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً».

ويقول محمد مندور - في الاربعينيات :[٩٨]

«لم يقولوا أفكاراً جديدة في صياغة قديمة، بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة».

ويقول عبد القادر القط في الخمسينيات :[٩٩]

«وجد الشعراء أنفسهم يدورون في حلقة مفرغة... ولم يكن من سبيل إلى التجديد الا أن يلجأ الشاعر إلى التلفيق الذهني فيغير في المعنى القديم تغييراً بشيء من الاضافة أو التعديل أو المبالغة أو التعقيد ليخلع عليه الغموض ثوب الاصالة والجدة».

ويمكن أن نضيف إلى هذه النصوص نصوصاً أخرى غيرها لشوقي ضيف (البلاغة: تطور وتاريخ) وزغلول سلام (تاريخ النقد العربي) ومحمد زكي العشماوي

(قضايا النقد الأدبي والبلاغة) وغيرهم. ولكن الاحصاء ليس هو المهم بل الانتباه إلى دلالة التكرار اللافت، وما تنطوي عليه هذه الدلالة من اتباعية فاقعة في ازدواجها، سواء في جانبها الأول الذي يجعل القارىء الحديث (طه ابراهيم) يقرأ ناقداً قديماً، دون اختبار لصحة قراءته وسلامة تفسيره، أو في جانبها الثاني حيث يتبع هذا القارىء الحديث قراء متعاقبون يتقبل لاحقهم توصيف سابقهم، بنص عبارته (كما يفعل مندور) أو بتوسيعه وتعليله (كما فعل القط)، أو بتلخيصه (زغلول سلام)... الخ، وذلك في سلسلة تتصاعد فيها سطوة التقليد. على نحو ما نراه شائعاً في جامعاتنا العربية التي يسود فيها «قبول» قول الاستاذ بلا دليل أو «استدلال» على صحته، والتي تعد فيها المراجعة والانقطاع المعرفي عن السائد المتواصل ضرباً من سوء الأدب والتنكر لتراث الأسلاف، مع أن أحد هؤلاء الأسلاف علمنا أنه:[100]

«لم يكن يقين قط حتى صار في شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك».

وفي القول السابق ـ لو أنعمنا النظر ـ ما يعصمنا من مزالق قراءة «التقليد» وفي الوقت نفسه يعصمنا من مزالق الأشكال «الحداثية»، البراقة لنفس النزعة حيث تتبدل صورة السابق ومكانه ولغته فحسب، ليأخذ اللاحق عنه مترجماً أو ملخصاً في اتباعية عصرية، لا تختلف في آليتها عن الاتباعية السابقة، أو حيث يأخذ اللاحق الحكم البراق لمن سبقه، خصوصاً حين يكون هذا الحكم متصلاً بالمشابهة بين نصوص التراث وأفكار الفرنجة.

وهنا، يبدو لقراءة مندور لعبد القاهر، في «النقد المنهجي» «وفي الميزان الجديد»، في الأربعينيات، أثر براق متكرر على قراءات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، حيث تتواصل اتباعية التقليد، مراوغة، خفية، براقة، عصرية. وحسبي أن أشير إلى عبارات مندور الشهيرة في منتصف الاربعنيات.[101]

«مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا

هذه. وهو مذهب العالم السويسري الثابت فردنان دي سوسير Ferdinan de Saussure الذي توفي سنة ١٩١٣ م».

تلك العبارات التي كانت بداية للقول بأن عبد القاهر يعد ـ في عصرنا: [١٠٢]

«من زمرة أدبية نقدية تجعل الصورة الذهنية مداراً يدور عليه الحكم بالقيمة الأدبية وجوداً واقتناعاً».

وذلك في اتجاه قرائي متصاعد، يؤكد: [١٠٣]

«ان الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: عبد القاهر الجرجاني، وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر، وان نقلنا المباشر عنه، في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: اذ أن ما نقلناه عنه جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً».

وبعد أن كان محمد مندور يقول ان الشيخ عبد القاهر قد سبق دي سوسير بقرون، فان كمال أبو ديب يقلب التشبيه، ولا يتردد في القول بأن التراث اللغوي ـ العالمي ـ «النابع من فرديناند دي سوسير» هو «جزء من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هو عبد القاهر»[١٠٤]، أو أن بعض آراء الشيخ سابقة بقرون «لرأي ناقد معاصر، ما يزال تأثيره في النقد الحديث عظيماً، وهو أي أى. ريتشاردز»[١٠٥]، ناهيك عن ان دراسة ادفيك كونراد الحديثة عن «المحكات المنطقية» أو «البنيوية» في تحليل الصورة: [١٠٦]

تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها عبد القاهر».

ولنختم الاستشهاد بما قاله أدونيس ـ في الثمانينيات ـ من أن: [١٠٧]

«قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية».

وليس ذلك كله من قبيل تصاعد التقليد، أو مراوغته فحسب، في غيبة

فحص دقيق ودرس مقارن لمقولات التشابه والتضاد بين دي سوسير (ومن بعده النقد الفرنسي البنيوي) وعبد القاهر، وانما هو ـ فضلاً عن ذلك ـ وضع مؤسن، يذكر المرء بأولئك الذين لم يقدروا روائياً مثل نجيب محفوظ الا بعد أن تم تقديره على ايدي الفـرنجة في الغرب، وبعد أن حصل على اكبر جوائزهم. وهو وضع يكشف ـ في النهاية ـ عن عرض من أعراض «تعويض» نفسي، تتحول معه علاقة الناقد العربي المعاصر بتراثه النقدي إلى علاقة تضاد عاطفي، هو انعكاس لعلاقته بالنقد الأوروبي الذي لا يملك هذا الناقد سوى أن يتبعه، ولا يستطيع ـ ما لم يطور أدوات انتاج معرفته النقدية والتراثية ـ سوى أن يحلم ـ عاجزاً ـ بالاستقلال عنه.

ـ ٩ ـ

ان ذلك يلفتنا ـ مباشرة ـ إلى الدور الذي يقوم به «الآخر» في قراءتنا لتراثنا. هذا «الغـرب» (المتقـدم) الـذي يبدأ من الضفة الأخرى لحوض البحر الأبيض المتوسط، والذي دخلنا معه في علاقة تبعية متعددة الأبعاد، منذ أن قصفت مدافع نابليون شواطىء الاسكنـدرية عام ١٧٩٨. واذا كانت التبعية الاقتصـادية أبرز أشكال التبعية التي تربطنا بالآخر، فهناك التبعية الفكرية التي نحاول الفكاك منها بالتراث والتي نواجه بها التراث في الوقت نفسه، وذلك في علاقة تضاد عاطفي، تنعكس على العـلاقـة التي تربـطنـا بالـتراث، من حيث رغبتنـا في الاتصـال به والانفصال عنه؟ ومن حيث محاولتنا الاستعانة به لمواجهة الآخر، والاستعانة بالآخر لمواجهته في آن.

هذا الاشتباك بين «الآخر» و «التراث» في وعينا يجعل من حضورهما حضوراً متبادلاً، على نحو تغدو معه كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث في الوقت نفسه، اذ بقدر ما يؤثر التراث في تعرفنا الآخر وادراكه فان الآخر ـ بدوره ـ يؤثر في تعرفنا التراث وادراكه.

هذا الحضـور المتبـادل يمكن أن نتعمقـه على مستويات متعددة، لكن ما يهمني ـ في هذا السياق ـ هو «الاستعارات المعرفية» التي نأخذها عن الآخر، والتي

تتحول إلى قـوى تحكم توجهاتنا في قراءة التراث، وتغدو الاطار المرجعي الذي تنتسب اليه أحكامنا القيمية، منذ أن قال قسطاكي الحمصي ـ في كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد» ـ عام ١٩٠٧ :(١٠٨)

«لم يكن النقد من العلوم المعروفة عند العرب في عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن فلم يحددوا له رسماً ولا اشتقوا من اسمه فناً غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أي تمييز جيدها من رديئها. ».

ان كل خطاب نقدي عن التراث النقدي ـ ومن ثم كل نمط قرائي ـ ينطوي على استعـارة معـرفية كامنـة، هي صياغـة لنموذج معرفي (ابستمولوجي) يوجه الخطاب في فعله أو النمط في اتجاه حركته. هذه «الاستعارة» ـ آخر الأمر ـ أحد المـوجهـات الضمنية الأسـاسية للمتـوسطات القرائية. وأحسب أنها أخطر هذه الموجهات من حيث تأثيرها السالب، ما لم نواجهها بوعي نقدي يقظ، فهي القطب الذي يحدد محيط القراءة ومداها، والمركز القيمي الذي تنطلق منه القراءة ـ داخل النسق المعرفي ـ لتعود اليه. ولعل أهم استعارتين وأكثرهما تكراراً والحاحاً، في هذا المجال، وارتباطاً بنظريات أدبية ما زالت مؤثرة، هما استعارتا: «التطور» و«التعبير».

واذا تحدثنا عن «التطور» في التراث النقدي أو البلاغي، وما أكثر ما نفعل، فنحن لا نفارق صيغة هذه الاستعارة، أو دوالها التي يتضمن مدلولها شكل خط مستقيم صاعد من ناحية، نقيض للأشكال الدائرية من ناحية ثانية، ولا تفارق دلالته مبدأ التراكم الكمي من ناحية ثالثة. وتلك دلالة تجعلنا واقعين ـ بالضرورة ـ في اسار حكم قيمي مسبق على القديم والجديد، على نحو يغدو معه الأول أقرب إلى السلب والثاني أقرب إلى الايجاب. وفي الوقت نفسه ينطوي هذا الحكم القيمي على التسليم بمبدأ التغير والصيرورة من حيث هو حقيقة نهائية. ولا يؤدي تبني هذه الاستعارة ـ بالضرورة ـ إلى تبني كل الأفكار المصاحبة لها ولكنه يخلق ـ على الأقل ـ ترابطاً اختيارياً بين القارىء وهذه الأفكار، بعضها أو كلها، الأمر الذي يوجه الرؤية

من زاوية دون غيرها، أو النظر من منظور دون آخر، فيحدد الاطار الذي يتحرك القارىء داخله، راصداً الظواهر، قائماً بعمليات حذف أو اضافة، تأكيد أو تهوين، تصغير أو تكبير، تلوين أو تمكين، حسب تناسب العناصر مع الاستعارة الكامنة، أو بما يجعل العناصر كلها منظورة في ضوء الاستعارة المعرفية الكامنة.

ولا يوازي استعارة التطور أو يتداخل معها في التأثير ـ على قراءتنا للتراث ـ سوى استعـارة التعبير التي تصوغ. النموذج المعرفي للنقد الوجداني (الرومانسي) بوصفـه الاطـار المرجعي الأكثر هيمنة على قراءة تراثنا النقدي، منذ فترة ما بين الحـربـين بأحلامها الليبرالية الصاعدة إلى المرحلة الراهنة بكل أمانيها المحبطة. وتتضمن دوال استعارة التعبير مدلول الانبثاق الصاعد[١٠٩]، أو التدفق الذي يندفع معه شيء من الداخل (داخل الأديب) إلى الخارج، في حركة قاهرة تتجاوز الارادة الفردية للأديب، في تكونها الداخلي الذي يمور محتدماً حتى يصل إلى لحظة أشبه بلحظة الغليان، حيث يندفع ما في الداخل كالنبع، أو البركان، أو فعل الولادة، أو انبثاق البذرة من باطن الأرض، أو انبثاق الضوء من داخل المصباح، ويبرز على السطح بوصفه «تعبيراً» عن فعل اكتمل داخل الأديب وليس خارجه.

هذه الاستعارة لاتتناقض مع استعارة «التطور» من حيث منحاها الصاعد، المتقطع. ولكنها تتناقض مع استعارة المحاكاة (ظاهرياً على الأقل) بما تنطوي عليه من دلالة الانبثاق التي تؤكد ـ بدورها ـ القيمة الفردية للتعبير من ناحية، وسمو الداخلي بالقياس إلى الخارجي من ناحية ثانية، وارتفاع الأنا المتفردة بالقياس إلى المجموع من ناحية ثالثة. وبقدر ماتتجاوب استعارة التطور والتعبير، تجاوب الخاص والعام في مركب واحد، فان كلتيهما تتحولان ـ في التجليات العملية ـ إلى موجِّهات قرائية مؤثـرة. ويكفي الاشارة إلى قراءات جيل طه حسين والخولي وطه ابراهيم وأحمد أمين، وجيل محمد مندور وعبد القادر القط وشوقي ضيف.. الخ، لتأكيد هيمنـة هاتـين الاستعارتين على قراءة التراث النقدي، حيث نلمح ـ عند هؤلاء جميعـاً ـ الاستعـارتـين المتداخلتين، كامنتين، كالعلة الأولى التي تتفرع عنها كل المعلولات، من حيث افـتراض خط صاعـد من التـطور، وتأكيد مبدأ التراكم،

والالحاح الدائم على قوانين العلّية الواصلة مابين «الفجر» و«الضحى» و«الظهر» بلغة أحمد أمين. أضف إلى ذلك ايثار التخصيص على التعميم، والوجدان على العقل، والفردية على الجماعية، والذوق على المعيار العام، والنقد العملي على التطبيقي، وروح الفن على روح العلم.

ولو تركنا استعارتي التعبير والتطور إلى غيرهما من الاستعارات المعاصرة، سواء اللاحقة على التعبير أو المضادة لها، وجدنا استعارة «الخلق» أو «الانعكاس» أو «البنية» أو «التفكيك» أخيراً، وجميعها تكثيف لغوي لأطر مرجعية تنتمي إلى ثقافة الآخر ومن إنتاجه، ونستهلكها نحن - في حدث القراءة - بطريقة تؤكد الحضور المؤثر لهذا الآخر على كل قراءة نقوم بها في تراثنا العام أو الخاص.

ويبدو أنه يلزم لي - حتى أستبعد أي سوء فهم - تأكيد الوجه الموجب لأمثال هذه الاستعارات، من حيث كونها أدوات ضرورية لاسبيل إلى الاستغناء عنها، أو تجاهلها، أو الجهل بها، في تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، أو انتاج أية معرفة جديدة به، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذي يمكنها من الانتاج الذاتي لمثل هذه الأدوات. وحتى لو وصلت ثقافتنا إلى هذا الطور فان الجدل مع «الآخر» المنتج لهذه الاستعارات سيظل - كما كان دائماً - شرطاً أساسياً لاكتمال وعي الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها بالحوار مع غيرها من ناحية ثانية.

والحق أن الأثر السلبي لهذه الاستعارات المعرفية قرين غياب الوعي النقدي بها، وتقبلها بمنطق الاستهلاك (الذي يقوم على الترجمة أو التلخيص أو النقل) وليس منطق الاسهام في إعادة الانتاج، أعني التسليم الاتباعي بسلامة الاستعارة دون استدلال على صحتها واختبار لتناسبها، أو فحص لامكاناتها على مستويين: مستواها الذاتي المقترن بسياقها التاريخي ونسقها المعرفي الذي أنتجت ضمن علاقاته، ومستواها الأدائي الوظيفي، حين يستخدمها القارىء في سياق تاريخي مغاير، أو نسق معرفي ينطوي على اشكاليات مغايرة، وللأسف فان ما يبدو لافتاً إلى الآن أن وعي الذات القارئة بهذه الاستعارات يعجز - غالباً - عن التأمل المحايد

لها، والاختبار الهادىء لسلامتها، والاضافة المنتجة إلى عناصرها، وذلك بحكم ظروف المرحلة الحضارية التي نعيشها، وعلاقات التبعية التي نحياها، والأدوات التي نستخـدمها في انتاج المعرفة، في مستوياتها المتجاوبة المتصلة بجدل الأنا مع نفسها ـ في ماضيها وحاضرها ـ والآخر الذي يظلل بوطأته امكانات مستقبلها.

ويبدأ الأثر السلبي لهذه الاستعارات، في قراءة التراث النقدي، من حيث هي موجِّهات ضمنية، بما يتجاوز التقليد الاستهلاكي إلى فرض إشكاليات على التراث مجافية له، أو ليست من صنعه، ولم تكن مطروحة عليه في عصوره الخاصة، وذلك بدل البحث في التراث نفسه عن صيغه الداخلية، ومن ثم اكتشاف الأسئلة الخاصة التي كانت مطروحة على هذا التراث، والتي هي من صنعه، والتي تتحول اجاباتها ـ في النهاية ـ إلى أسئلة مطروحة علينا.

إن استعارة «التعبير» ـ على سبيل المثال ـ مرتبطة باكتشاف الفرد لذاته، في استقلالها عن القوى المطلقة الكامنة وراء الكون، والقوى الاجتماعية التي تحد من حريته في هذا الكون. ومشكلات التعبير عن العلاقة بين هذا الفرد والمطلق من ناحية، وما يتصل بها من تحويل الالهيات إلى انسانيات ومشكلات العلاقة بين هذا الفرد والسلطة الاجتماعية والسياسية من ناحية ثانية، وبينه وبين لغة الآخرين العامة التي تتناقض مع فرديته من ناحية ثالثة، ومعاناته هذه اللغة في اكتشاف الحقيقة الكلية في حضورها الداخلي الذي يتجلى فيه المطلق خلال المحدود من ناحية رابعة، والتمرد على هذه الحقيقة نفسها من ناحية خامسة، والتفرقة بين الانفعالات العميقة التي هي بواده الكشف والتمرد على المتجلي في الكشف في آن، وبين الانفعالات العـابـرة التي هي علامـة على سطحية الشعـور من ناحية خامسة.. الخ، كلها مشكلات مضمنة في استعارة التعبير، ومنسربة في مدلولاتها الخاصة بها، وهي وكثير غيرهـا من المشكلات تتحول إلى أسئلة بلا صدى موجب عند طرحها الآلي على التراث النقدي. وبقدر ما تقلِّص هذه الأسئلة «حدود» التراث الأدبي في بحثها ـ سدى ـ عن الشاعر الذي:

هبط الأرض كالشـعـاع السـني بعـصـا ساحـر وقـلب نبـي

فانها تقلص مفهوم النقد الأدبي نفسه، في الحاحها الفردي على الذوق الذي يجعل من «النقد المنهجي» مجرد «فن تمييز الأساليب» الشعرية على المستوى الفردي، فلا يبقى حالاً في دائرة النقد الأدبي سوى بعض النقد التطبيقي للشعر، ويخرج النقد النظري مطروداً من مملكة الذوق، منبوذاً بوصمة التعليل العقلي ونقيصة الايمان بالمبادىء العامة المجردة. وينقطع الضوء تماماً عن «نظرية النقد»، و«نقد النقد» و«النقد الشارح» على السواء. واذ تتقلص حدود التراث الأدبي والنقدي، حيث تُسقط النزعة الفردية المصاحبة لاستعارة التعبير ظلها على التطبيق الآلي، فان النصوص النقدية تتحول إلى أعمال فردية، متفردة، متناثرة، كأنها ممالك منعزلة في ملكوت الأفراد الذين لايصل بينهم إلا جوار خارجي في منازل الزمن. وتختفي العلاقات المتبادلة بين النقد الأدبي والحقول المعرفية المغايرة. وفي الوقت نفسه، تختفي العلاقات المتبادلة بين النصوص النقدية وانساقها المعرفية، حيث لاينفصل عبد القاهر عن أشعريته، ويدور كلاهما في فضاء يناوشه العقل من ناحية والنقل من ناحية أخرى، في دورة لا تخلو من علاقة غياب بأفلاك الحدس والتجريب[١١٠].

بعبارة أخرى، ان عدسة التعبير لن ترى النصوص النقدية في مستوياتها البنائية، أو جوانبها العلائقية بل تراها في تفردها المنعزل، وحدودها الضيقة، ودوائرها الجزئية، وإذا أضفنا أن هذه العدسة ملونة سلفاً، وأن عمقها البؤري جاهز من قبل، فان ما سوف تراه هذه العدسة لن يكون هو التراث بالضرورة بل ما يتلون بلون العدسة، أو يقع في بعدها البؤري، فتغدو أداة الرؤية معكرة على الرؤية، ومن ثم سبيلاً إلى تزييف الوعي بالتراث.

ومن المؤكد أن هذا التزييف يزداد حدة وخطراً، عندما تنتهي الأسئلة المضمنة، في الاستعارات المطروحة على التراث، إلى اجابات سالبة بالنفي. عندئذ، يحدث نوع من التقابل ـ اللاشعوري ـ بين الاستعارة في سياقها الأصلي ـ المستعارة منه ـ وصداها الشاحب في التراث ـ المستعارة له. وتتخلق مقارنة شاجية مؤسية على مستوى الوعي أو اللاوعي، يتأكد معها الاحساس بالدونية ازاء الأنا المنتجة للاستعارة الأصلية، والاحساس النافر ـ المضاد ـ بالأنا المستقبلة لآلية

التطبيق. وينعكس كلا الاحساسين على الآخر، فينشأ «التضاد العاطفي» Ambiva-lence الذي هو العلة الأولى وراء القراءة التعويضية.

وأما أن لايجد القارىء صدى ايجابياً للاستعارة المعرفية التي يقرأ خلال عدستها، فينفر من التراث (المتخلف) الذي لايستجيب لما يبديه الآخر (المتقدم) أو يقدمه، نفور الابن من الأب العاجز عن حمايته من سطوة الآخر، الغريب، الذي يرتبط به الابن ارتباط التابع المنبهر بالمتبوع المخايل. أو أن يجبر القارىء تراثه على الاستجابة الموجبة (القسرية) لما يرد عن الآخر، بالتضخيم أو التكبير، والتركيز على المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، لينفي هذا القارىء شعوره بالدونية، أو يبرره بالمعنى المستخدم في التحليل النفسي، ويفاخر بتراثه المحبوب حيث لامجال للفخر في واقع الأمر، فيسقط كل ـ أو بعض ـ ترابطات الاستعارة الجديدة (تعبير، بنية، انعكاس، تفكيك. . الخ) على التراث القديم.

وإذا كان هذا التضاد العاطفي لأزمة مصاحبة للقراءة التعويضية فان هذه القراءة نفسها تنطوي على مفارقة ساخرة حادة. ذلك لأن «الاستعارات المعرفية» الواردة عن الآخر، متقلبة، متغيرة، لا تثبت على حال، ولا تظل محافظة على بريق أحدث الأزياء (الموضات) طويلاً، في هذا العصر الذي يتميز بسرعة ايقاعه، فماذا يفعل القارىء الذي يستخدم أمثال هذه الاستعارات استخداماً آلياً؟ ليس أمامه سوى اللهاث وراء استعارات أجد وأكثر بريقاً! وتلك ظاهرة مؤسية حضورها الفاقع علامة على خلخلة الأنساق المعرفية السائدة للقارىء، وعلاقتها غير المتكافئة بأنساق معرفية مغايرة.

والحق أن الوعي النقدي بهذه الاستعارات أداة امتلاكها وخلاص من مآزقها في آن، فعزل القارىء العربي المعاصر عن الأنساق المعرفية للآخر، وتجاهل استعاراتها المعرفية، ضرب من الجمود والتخلف، لا يقل خطراً عن النقل الآلي لهذه الانساق، أو الاستخدام الساذج لاستعاراتها. وإذا كانت أدواتنا المعرفية ـ الآن ـ قادرة على أن تتجاوز بنا الهشاشة العاطفية التي كانت تدفع طه حسين إلى القول بأن أبا العلاء المعري ـ شيخ معرة النعمان ـ «يذهب في تشاؤمه نفس المذهب

الذي يذهبه كافكا المتشائم الأوروبي الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين، وأن كافكا ومن معه[١١١].

«لم يكـادوا يزيدون شيئاً على أصول الفلسفة العلائية... فقراءة اللزوميات وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء تنتهي بك إلى نفس الموقف الذي تنتهي بك إليه قراءة القضية والقصر وأمريكا».

أقـول: إذا كانت أدواتنـا المعـرفية قادرة على أن تتجـاوز بنا هذه الهشاشة العاطفية لدى جيل الرواد فانها قادرة على أن تخلصنا من بقاياها لدى جيل الأقران، من المعـاصرين الـذين يرون في أبي تمام «مالارميه العرب» وفي أبي نواس «بودلير العرب[١١٢]» وفي الفارابي «روسو العرب في القرون الوسطى[١١٣]» فقد آن الأوان لأن ننتقل من المباهاة المؤسية بعبد القاهر في حضرة دي سوسير إلى الفهم الموضوعي العميق، والتـاريخي، لنصـوصـه ونصـوص دي سوسـير، في علاقاتها المتباينة، وأنسـاقهـا المغايرة، بوعي نقدي لايتضاد عاطفياً بل يتماسك اجرائياً، ويتأسس منهجياً، في سعيه لانتاج معرفة جديدة (لا ايديولوجيا جديدة) بالتراث.

قد تكـون أدوات انتـاج معرفتنا الجديدة بالتراث ليست من صنعنا تماماً، ولكننـا يمكن أن نمتلكها تماماً، بالفحص الدقيق لسلامتها، والمراجعة المستمرة لأصـولهـا، والانتباه اليقظ إلى ما تتضمنه استعاراتها المعرفية من سلب وايجاب، والتذكر الفطن لمغزى ما يقوله شيخنا عبد القاهر الجرجاني[١١٤]:

واعلم أنك لا تشفي الغلة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً إلى العلم به مفصلاً، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه.

وإذا كان ذلـك كله يؤكد الوعي النقدي بالآخر فإنه يؤكد الوعي النقدي بالـتراث، ومن ثم ضرورة البحث عن المشكـلات النـوعية التي انـطوى عليها، والأسئلة الفارقة التي صاغها، والاجابات الخاصة التي اهتدى اليها. وفي الوقت

نفسه، البدء بالتراث لا من حيث هو نقطة نهاية وانما من حيث هو احدى نقاط البـداية، في جدال متعـدد الأبعـاد، تقـوم به الأنا على مستوى علاقتها بالماضي والحاضر والمستقبل، وعلى مستوى وعيها بنفسها الذي لاينفصل عن وعيها بغيرها في آن.

ـ ١٠ ـ

وهنا، يمكن أن نتعلم من تراثنا النقدي احدى خبراته الموجبة في التعامل مع «الآخر»، وذلك حين تجاوز هذا التراث ـ في لحظة من لحظاته التاريخية ـ منطق النقـل الآلي، والتصـديق الاتبـاعي، والاستهلاك السلبي للاستعارات المعرفية للآخر السابق عليه (والذي لم يكن التراث داخلاً معه في علاقة تبعية على نحو ما نحن عليه الآن) خصوصاً استعارة المحاكاة، وانتقل إلى الاسهام في إعادة انتاج هذه الاستعارات والاضافة اليها. هذا ما فعله أسلاف لنا حاوروا (ولم يحاكوا أو ينسخوا أو يقلدوا) بلاغـة الهنـود والفرس واليونان ونقدهم الأدبي، وأضافوا إلى التراث اليوناني السابق عليهم إضافة الامتلاك، في علمي الشعر والخطابة تخصيصاً، لأنهم انطووا على حلم جليل أشار إليه أبو علي ابن سينا في القرن الخامس للهجرة، حين اختتم تلخيص ما جاء في كتاب أرسطو «فن الشعر» بقوله[١١٥]:

«هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب علم الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التحصيل والتفصيل».

ولقـد وصل هذا الحلم الجميل إلى ذروته مع حازم القرطاجي، في القرن السابع للهجرة، الذي حاور التراث السابق عليه، متسلحاً بالمبدأ السينوي «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع . . . بحسب عادة هذا الزمان». فقال ـ في ثنايا كتابه «منهاج البلغاء[١١٦]» ـ :

«وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو علي ابن سينا».

وقارن حازم بين أدب اليونان وأدب العرب، في هذا الكتاب، منتهياً إلى هذه النتيجة اللافتة التي تنطق الوعي بخصوصية الأنا في علاقتها بالآخر[١١٧]:

لو وجد. . . في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثير الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الابداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بازائها، وفي أحكام معانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقوال المخيلة كيف شاؤوا لزادوا على ما وضع من القوانين الشعرية.

إن هذا المنحى العقلي الذي يحرص على الاضافة الدائمة ـ ومن ثم المراجعة الدائمة ـ إلى علم الشعر، ومواصلة «الابتداع» فيه «حسب عادة. . الزمان» والوعي بخصوصيته، هو أهم الخبرات الموجبة التي يمكن أن نتعلمها من تراثنا النقدي، في عصوره الزاهرة، سواء في تعاملنا مع «الآخر»، أو في تعاملنا مع تراثنا النقدي نفسه، في مختلف عصوره.

ومن المؤكد أن تراثنا، أو تراث الآخر، ليس جوهراً نقلياً، اكتمل دفعة واحدة، أو دفعات، في الماضي، فلم يبق سوى تكراره، أو الغائه، وانما هو بعض خبرة النوع الانساني المرتبطة بشروطها التاريخية، والتي تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول في الوقت نفسه. ولقد كان بعض مفكري التراث على وعي بذلك، من حيث ما يتصل بتراث الآخر السابق على التراث العربي، فقد أدرك الكندي ـ الفيلسوف البصري ـ أن تراث كل أمة انما هو حلقة من حلقات «تتميم النوع الانساني». وحري بنا إذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا. «إذ الحق في ذلك»، فيما يقول الكندي، أن نبدأ مما قاله القدماء، السابقون علينا، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم مالم يقولوا فيه قولاً تاماً، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان[١١٨]».

ولن نقوم بتتميم النوع الانساني لو بدأنا من تراثنا، أو من تراث الآخر،

قديمـه أو حديثه، بوصفه البداية المطلقة أو النهاية المطلقة، وانما يكتمل «تتميم النوع الانساني» ويأخذ في التحقيق، حين نبدأ من «عادة اللسان» الذي ننطقه، و«سنـة الزمان» الذي نعيشه. عندئذ، يمكن أن «نبتدع... بحسب عادة هذا الزمان» كما قال ابن سينا، ونكون امتداداً حياً للحلم القديم وليس نهاية جامدة له.

هوامش البحث:

(١) - P. Ricoeur, The conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihdle, Northwestern Univ. Press, 1974, P.16.

(٢) راجـع مادة «قـرأ» في اللسـان والصحاح والتاج، ومعجم ألفاظ القرآن الكريم وتفسير الطبري والزمخشري للآية الأولى من سورة العلق، ولدوران مادة «قرأ» في (النحل/٩٨) و(الاسراء/١٠٦) و(يونس/٩٤) و(الحاقة/١٩) و(الأعراف/٢٠٤).

(٣) - R. Palmer, Hermeneutics, Northwestern Univ. Press 1969, PP. 12-13.

(٤) - T. Todorov, Symbolism and Interpretátion, Trans. by Catherine Porter, Routledge & Kegan Paul, London, 1983, P.19.

(٥) راج مادة «فَسَرَ» و«أَوَلَ» في المصادر الآتية:
السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، القاهرة ١٩٣٩ م.
أبو البقاء الكفوي، الكليات، دمشق ١٩٨٢ م.
الراغب الأصفهاني، مقدمة تفسير، طه محمد سعيد الرافعي ١٣٢٩ هـ.
حيث نجد في «الكليات» التفسير والتأويل واحد وهو كشف المراد عن «المشكل» وفي «التعريفات»: «التأويل في الأصل الترجيع، وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله» و«التفسير الاستبانة والكشف والعبارة عن الشيء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل» وفي مقدمة الراغب: «التفسير أعم من التأويل، وأكثر ما يستعمل في الألفاظ، والتأويل في المعاني» وهو من الأول، أي الرجوع إلى الأصل ومنه الموئل للموضع الذي يرجع اليه. وذلك هو ردّ الشيء إلى الغاية المرادة منه علماً كان أو فعلاً».

(٦) - J. Laplanche and J-B. Bontalis, The Language of Psycho - Analysis, Trans. by D. Nicholson - Smith The Hogarth Press, London 1985, PP. 293 - 294.

«والتفسير» ـ في التحليل النفسي ـ هو: «النهج الذي يبرز ـ بواسطة الفحص التحليلي ـ المعنى الكامن في كل مايقوله المرء أو يفعله، كاشفاً عن أساليب الصراع الدفاعي ومستهدفاً ـ في النهاية ـ تحديد الرغبة التي يعبر عنها كل نتاج للاوعي».

(٧) - J. Culler, Structuralist Poetics, Cornell Univ. Press, New York, 1975, P. 128.

(٨) من الأوضاع السلبية للدراسات العالية ـ في جامعاتنا العربية ـ أن أغلب من يقومون بدراسة التراث النقدي، أو توجيه الدراسات في مجالاته، لايدركون أهمية هذه العلاقة. ومن ثم يعزلون دراسة التراث النقدي عن آفاقه الأدبية الحديثة، والنتيجة توسيع الهوة بين مجالات النقد الأدبي، القديم والجديد، وانتاج أبحاث تقوم على المحاكاة والنسخ والتقليد.

(٩) ديوان حافظ ابراهيم (ت. أحمد أمين. أحمد الزين. ابراهيم الابياري) القاهرة ١٩٧١، ٤٨٥/٣ ـ ٤٨٦.

(١٠) أحمد شوقي، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربي ١/١٦٠.

(١١) علي عبد الرزاق، أمالي علي عبد الرزاق في علم البيان وتاريخه، القاهرة ١٣٣٠ هـ من ص ٣٧ ـ ٣٨.

(١٢) بدأ الامام محمد عبده تدريس كتابي عبد القاهر في «الأزهر» بعد عودته من منفاه في الشام (١٨٨٨ م) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيس جمعية احياء الكتب العربية عام ١٩٠٠ م. ومن الذين حضروا دروسه: أحمد تيمور، ومصطفى لطفي المنفلوطي وحافظ ابراهيم، وعبد الرحمن البرقوقي، وعلي الجارم، وعلي عبد الرزاق. وقد دفعت هذه الدروس علي عبد الرزاق ـ فيما بعد ـ إلى تأليف أماليه، وكذلك البرقوقي الذي نشر تقديم محمد عبده لكتابه في العدد الأول من مجلة البيان.

(١٣) محمد سعيد، ارتياد السعر في انتقاد الشعر، روضة المدارس المصرية السنة السابعة، العدد السابع عشر (الثلاثاء ١٥ رمضان سنة ١٢٩٢ هـ) ص ١٦.

(١٤) رفاعة الطهطاوي، الأعمال الكاملة (ت. محمد عبده) بيروت ١٩٨٧، ٢٣٧/٢.

(١٥) محمد صبري، الشوقيات المجهولة، القاهرة ١٩٦٢، ١٧٣/٢.

(١٦) الجاحظ، الحيوان، ط الساسي ١٢٨/٥ ـ ١٢٩.

(١٧) ابن رشيق، العمدة، ط محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٥٥ م ١٧٨/١.

(١٨) محمد عثمان، قواعد في فن الشعر، روضة المدارس المصرية، السنة السادسة، العدد الرابع

(الخميس ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢ هـ) ص ١١ ـ ١٥.

(١٩) ديوان المازني (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة) ص ١٣.

(٢٠) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، تونس ١٩٦٣ م ص ١٣.

(٢١) راجع لصاحب البحث، المرايا المتجاورة، القاهرة ١٩٨٢، ص ١٤٨.

(٢٢) أبو أحمد العسكري، رسالة التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، نقلاً عن أمين الخولي، مناهج تجديد، القاهرة ١٩٦١، ص ١٢٠.

(٢٣) طه ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة بيروت، ص ١٦٣ وأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن.

(٢٤) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر ـ القاهرة، الطبعة الأولى، وأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن.

(٢٥) راجع لأمين الخولي، مصر في تاريخ البلاغة (بحث ألقي عام ١٩٣٤) ضمن مناهج تجديد، ص ٢١٩ ـ ٢٥٣.

(٢٦) ابن الأثير، المثل السائر (ت. الحوفي وطبانة) القاهرة ١٩٦٢، ١/٣٩.

(٢٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء (ت. محمد الحبيب ابن الخوجة) تونس ١٩٦٦ ص ١٠٥.

(٢٨) عباس العقاد، في بيتي، سلسلة اقرأ، القاهرة ١٩٤٥، ص ٤ ـ ٢٥.

(٢٩) أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية، القاهرة ١٩٧٩، ص ٩٣.

(٣٠) شكري عياد، كتاب ارسطو طاليس في الشعر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢.

(٣١) احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت ١٩٧١، ص ٩ ـ ١٠.

(٣٢) أدونيس. الثابت والمتحول الطبعة الثالثة، بيروت، ١/٣١.

(٣٣) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، تونس ١٩٨١، ص ١١.

(٣٤) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، تونس ١٩٨١ ص ١٢ ـ ١٣.

(٣٥) - K. Abu Deeb, Al - Jurjani's Theory of Poetic Imagery, London, 1979, P.3.

(٣٦) - E.H. Carr, What is History, Penguin London, 1964, P. 12 - 14.

(٣٧) كليلة ودمنة، بيروت ١٩٧٢، ص ١٨.

(٣٨) ديوان أبي نواس (ت. أحمد الغزالي) ص ٦٠٤.

(٣٩) قدامة، نقد الشعر (ت. يونيباكر) ليدن ١٩٥٦، ص ٤٢.

(٤٠) النفري، كتاب المواقف (ت. أربري) القاهرة ١٩٣٤، ص ٥١.

(٤١) عبد القاهر، دلائل الاعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٩٦ وقارن بما كتبه عبد الفتاح كيليطو عن الدلالة «الشمسية» للمجاز عند عبد القاهر في الأدب والغرابة، بيروت ١٩٨٢، ص ٦٠ ـ ٦٥.

(٤٢) هذا التصنيف أولي، تجريبي، يراد به التوضيح والتمثيل من ناحية، والكشف عن الدوافع المباشرة من ناحية ثانية.

(٤٣) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، ص ٧.

(٤٤) فهمي جدعان، نظرية التراث، عمان الأردن ١٩٨٥، ص ١٧.

(٤٥) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٤٦) حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، القاهرة ١٩٨٨، ص ١/٥.

(٤٧) المرجع السابق ١/٣٢.

(٤٨) حسين مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، بيروت ١٩٨٠، ص ١/٢٣.

(٤٩) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، بيروت ١٩٨٤، ص ٣٧ وقارن بالتطبيق الموسع في بنية العقل العربي، بيروت ١٩٨٦ حيث الدراسة التحليلية النقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية.

(٥٠) يستخدم الجابري هذا المصطلح بمعنى متولد عن قراءته في «البنيوية» الفرنسية المعاصرة ـ خصوصاً كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault ويحدده على النحو التالي:

«الاشكالية..... منظومة من العلاقات التي تنسجها ـ داخل فكر معين مشاكل عديدة مترابطة لاتتوفر امكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل عام يشملها جميعاً. بعبارة أخرى إن الاشكالية هي النظرية التي لم تتوافر امكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية، أي نحو الاستقرار الفكري، راجع محمد عابد الجابري، نحن والتراث، بيروت ١٩٨٢، ص ٣٩.

(٥١) تأمل ـ مثلاً ـ العدد اللافت من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات التي عقدت حول التراث، من منظور العمل السياسي، واكتشاف الهوية وتحديات العصر، وجدل الأنا والآخر... الخ، ومن أهم هذه الحلقات الدراسية مايلي:

ـ «مؤتمر الابداع الفكري الذاتي في الأمة العربية» الذي نظمته جامعة الأمم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت في اكتوبر ١٩٨٠، في إطار مشروع «البدائل الاجتماعية الثقافية للتنمية في عالم متغير».

ـ الندوة العلمية التي نظمها معهد التخطيط القومي عن القضايا الاجتماعية للتنمية في مصر

بعنوان «الثوابت والمتغيرات» القاهرة، مارس ١٩٨١ م.

ـ ندوة «التراث والعمل السياسي» التي نظمها المجلس القومي للثقافة العربية، منتدى الحوار، الرباط، ١٩٨٢. ونشرت تحت العنوان نفسه عام ١٩٨٤ م.

ـ ندوة «التراث وتحديات العصر في الوطن العربي»، نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، القاهرة ١٩٨٤، وقد أشرف على نشرها السيد ياسين، عن المركز نفسه عام ١٩٨٥ م.

(٥٢) فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون (دراسة وترجمة) القاهرة ١٩٨٤، ص ١/ ٩٢٦.

(٥٣) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، بيروت ١٩٨٢، ص ١٠.

(٥٤) فؤاد زكريا، المرجع السابق ذكره ص ١٠.

(٥٥) طيب تيزيني، من التراث إلى الثورة، دمشق ١٩٧٩، ص ١/ ١٢.

(٥٦) حسين مروة، النزعات المادية، ص ١/ ٢٦.

(٥٧) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص ١٦.

(٥٨) راجع ـ على سبيل المثال - E.D. Hirsch, Validity in Inter Pretation Yale Univ. Press, 1967, P.8.

(٥٩) الاقتباس من سارتر، راجع، جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٥٤.

(٦٠) - Todorov, Op. Cit., P. 27.

(٦١) يكاد بياجيه يجعلها عملية واحدة مزدوجة البعدين فحسب، حيث يتصل بعد الملاءمة بالموضوع والتمثل بالذات، راجع.

- Jean - Claude Bringuier, Conversations With Jean Piaget, Trans. by Basia Miller Gulati, The Univ. of Chicago Press, 1977, P. 43.

وقد ترجم لي أستاذي الدكتور/ مصطفى سويف عن الفرنسية مباشرة ـ تعريف بياجيه لمصطلحي التمثل والملاءمة على النحو التالي:

«التمثل نشاط عقلي يتجه إلى ادماج موضوع معين، أو موقف معين، في مخطط نفسي أشمل».

«الملاءمة نشاط نفسي للطفل يتلخص في تحويل مخطط أولي بهدف التكيف مع موقف جديد، سواء كان الطفل يعجز عن تمثل ذلك الموقف أو أن نضجه يجعله يتجاوز المرحلة السابقة التي كان يكتفي فيها بتمثيل أبسط».

(٦٢) - j. Culler, Op. Cit, PP. 113 - 130.

(٦٣) الجابري، تكوين العقل العربي، ص ٣٧.

(٦٤) - A.J. Greimas and J. Courtes, Semiotice and Language, Trans. by Larry Crist and others, Indiana Univ. Press 1982, PP. 105 - 106.

(٦٥) راجع- Lucien Goldmann, The Sociology of Literature in The Sociology of Art & Literature, Edited by M.C. Albrecht and others, London, 1970, PP. 584 - 586.

(٦٦) راجع في هذا الكتاب، ابن المعتز، قراءة حديثة في ناقد قديم.

(٦٧) حسن حنفي، التراث والتجديد، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٣.

(٦٨) شكري عياد كتاب ارسطو طاليس، ص ٢٢.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٢.

(٧٠) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة ١٩٦٥، ص ٥ وقارن بكتاب رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، اسكندرية ١٩٧٩، ص ٥ - ٦.

(٧١) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، القاهرة - دار المعارف، ص ١/٧.

(٧٢) كارل بوبر، عقم المذهب التاريخي، ترجمة عبد الحميد صبره، الاسكندرية ١٩٥٩ ص ١١.

(٧٣) أدونيس، الثابت والمتحول، ص ١/٣.

(٧٤) الجابري، نحن والتراث، ص ٣٢.

(٧٥) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، بيروت ١٩٧١، ص ١٨.

(٧٦) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني، ص ١٢.

(٧٧) محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٢٢.

(٧٨) المرجع السابق، ص ٢٢٥

(٧٩) حسن حنفي، التراث والتجديد، ص ١١.

(٨٠) أدونيس، الثابت والمتحول، ص ١/١١.

(٨١) الجابري، نحن والتراث، ص ٣٢.

(٨٢) - Carr, Op. Cit. P. 16.

(٨٣) حسن حنفي، التراث والتجديد، ص ٢٣.

(٨٤) حسن حنفي، قراءة النص، الف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٨ ص ١٥ - ١٨.

(٨٥) - Edward W. Said «The Text, The World, the Critic» in Josue V. Harari (ed.) Textual

Strategies, Cornell Univ. Press, 1979, P. 163.

(٨٦) حسن حنفي قراءة النص ص ١٦ .

(٨٧) J. Laplanche and J - B Pontalis op. cit. PP. 224 - 255

(٨٨) انظر على سبيل المثال:

- P. Ricoeur, the conflict of Interpretations, Northwestern Univ. Press, 1969. Hans - Georg Gadamer, Truth and Method, The Seabury Press, New York, 1975.

(٨٩) حسن حنفي، قراءة النص، ص ١٨ .

(٩٠) - R. Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, London, 1984, P. 111.

(٩١) الجرجاني، التعريفات، ص ٧٥.

(٩٢) أبو البقاء الكفوي، الكليات، ص ٢/ ٩٠.

(٩٣) راجع صدح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث) بيروت ١٩٧٧، ص ٥ - ٢٩ .

(٩٤) ابن المعتز، كتاب البديع (ت كراتشقوفسكي) لندن ١٩٣٥، ص ٢ .

(٩٥) هذا ما فعله أدونيس بعد ذلك بكثير، فافتتح الاجتهاد المجدد في الخصومة بين القدماء والمحدثين، راجع مقدمة للشعر العربي، بيروت ١٩٧٩، ص ٣٧ - ٦٤ .

(٩٦) راجع لصاحب هذا البحث، تعارضات الحداثة .

(٩٧) طه ابراهيم، تاريخ النقد، ص ١٠٥ .

(٩٨) محمد مندور، النقد المنهجي، ص ١٠٥ .

(٩٩) عبد القادر القط، حركات التجديد في الشعر العباسي، ضمن: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، القاهرة ١٩٦٢ ص ٤٤١ وقارن بما كتبه المؤلف نفسه عام ١٩٥٠ - في اطروحته لدرجة الدكتوراه بعنوان: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة عبد الحميد القط) القاهرة ١٩٨٢ م .

(١٠٠) الجاحظ، الحيوان (ت هارون)، القاهرة ١٩٤٨، ص ١١ .

(١٠١) محمد مندور، النقد المنهجي، ص ٣٢٦ .

(١٠٢) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، ص ٢٥٣ .

(١٠٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت ١٩٧٩، ص ٢٢ .

(١٠٤) المرجع السابق ص ١١ .

(١٠٥) المرجع السابق ص ٤ .

(١٠٦) المرجع السابق ص ٢٥ .

(١٠٧) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت ١٩٨٥، ص ٨٦ ـ ٨٧ .

(١٠٨) قسطاكي الحمصي، منهل الوراد في علم الانتقاد، القاهرة ١٩٠٧، ص ١/١١ .

(١٠٩) الأصل الأجنبي (الذي ترجم بكلمة التعبير) ينطلق هذا المدلول على نحو أوضح، حيث تسبق السابقة ex (الدالة على الحركة إلى الخارج في الانجليزية) الجذر Press (الدال على الضغط، أو العصر) مما يجعل دلالة الكلمة قرينة الضغط صوب الخارج، أو الانبثاق الصاعد.

(١١٠) هذا اذا افترضنا مع فهمي جدعان «أن التاريخ الفكري الاسلامي يفرض علينا أربعة نماذج أو أنماط معرفية شكّلت القنوات الأساسية التي جرت فيها الأفكار في الاسلام النمط النقلي، النمط العقلي، النمط الحدس أو الكشف (الصوفي) النمط الاختباري التجريبي» راجع نظرية التراث، ص ٤٩ .

(١١١) طه حسين، ألوان، القاهرة ١٩٥٢، ص ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٢٦ .

(١١٢) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص ٤٣ .

(١١٣) الجابري، نحن والتراث، ص ٥٥ .

(١١٤) عبد القاهر، دلائل الاعجاز، ص ١٧١ .

(١١٥) عبد الرحمن بدوي (محقق ومترجم) فن الشعر، القاهرة ١٩٥٣، ص ١٩٨ .

(١١٦) حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ص ٧٠ .

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٩ .

(١١٨) رسائل الكندي الفلسفية (ت أبو ريدة) ص ١/١٠٣ .



قراءات تطبيقية

- تعارضات الحداثة
- قراءة محدثة من ناقد قديم
- نظرية الفن عند الفارابي
- الخيال المتعقل

دراسات تطبيقية

«١»

تعارضات الحداثة

هناك، لا شك، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي، ولكن اهم هذه العوامل، في القرنين الثاني والثالث الهجريين، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون، ابتداء من بشار بن برد (ـ 167 هـ) وصالح بن عبد القدوس (ـ 167 هـ) مروراً بأبي نواس (ـ 199 هـ) وانتهاء بابي تمام (ـ 229 هـ). ولقد تجلى هذا التغير في مجموعة من الخصائص، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت مثالاً يحتذى.

ولقد أطلق القدماء، من معاصري هؤلاء الشعراء، صفة (المحدثين) عليهم، وهي صفة تنطوي على احساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم. وجعلوا من بشار رأساً لمذهب متميز، فهو (أستاذ المحدثين وسيدهم)، لأنه (سلك طريقاً لم يسلكه احد فانفرد به)[1]. وعدوا شعر ابي تمام قمة تصاعد هذا المذهب، بكل محاسنه ومساوئه. وكما أطلقوا على هذا المذهب (طريقة المحدثين) أطلقوا على نتاجه الشعري صفة (البديع)، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة، لانها تشير إلى الاولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود. وكأن البديع، من هذه الزاوية، وصف لنتاج (المحدثين)، على نحو يقارب ما بين صيغتي اسم المفعول في (المبدع) و(المحدث)، من حيث ان كليهما وصف لنتائج، يمثل ابتداعه واحداثه خروجاً على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو (قديم).

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه «مذهب المحدثين» ـ أو طريقتهم ـ إلى تلبية مطالب جديدة، نشأت لدى المبدعين والمتلقين، بفعل تغير الزمن، فقيل ان شعر المحدثين «أشكل بالدهر»، كما انه «أشبه بالزمان»، وان «الذي يستعمل في زماننا انما هو أشعار المحدثين»[٢]. والسؤال هو: هل ترجع هذه المطالب الجديدة، عند المبدعين والمتلقين، إلى مجرد الجدة، على أساس ان لكل جديد لذة، فيما يقول ابن المعتز (ـ ٢٩٦هـ)؟ أم ترجع هذه المطالب إلى تغير الزمن، وتقلب الاحوال، وبالتالي تغير الاذواق؟ أم أن هذا كله يرتد إلى اسباب اكثر جذرية انتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك. وما اداه من وظائف، وما واجهه من هجوم، وما اثاره من مشاكل؟. ولعل هذه الاسئلة تقودنا إلى الاخطر، فنطرح السؤال الأهم عن ماهية «الحداثة» التي عدت مرادفة لهذا المذهب، وكيفية فهمها وتحديها.

لقد قيل: ان أبا نواس «تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه»، وان أبا تمام «أراد البديع فخرج إلى المحال»[٣] «الاغراق» لفظ يشير إلى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة، كما ان «المحال» من الكلام ما عدل به عن جهته، التي تعارفت عليها الجماعة أيضاً. وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع، ومبدع ومجتمع، وماض وحاضر. كلاهما تجسيد لتعارض في الادراك، فما يراه البعض استحالة واغراقاً من منظور، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف. لكن التعارض يظل قائماً بين منظورين، يرتبط كلاهما بادراك مخالف، على مستويات متعددة، لا يمكن فهم المحدث ـ البديع» دونها.

ويقودنا هذا كله إلى «الحداثة». ولنلاحظ منذ البداية، ان «الحداثة»، كصفة مصدرية، تختلف في شمولها عن صفتي اسم المفعول، في «المحدث» و«المبدع». ان صيغتها المصدرية تشير إلى شمولها، وتقرنها بنظام من التصورات، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له. واذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبىء عن خلافها الكمي مع صيغة «المحدث» و«المبدع» من ناحية، وصيغة «الحديث» و«البديع» من ناحية ثانية، فان نفس الصيغة تنبىء عن تشابه كيفي، على المستوى الدلالي، بين صيغ متباينة، تشير إلى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد، بين طرفين أساسيين.

لقد قيل ان «الحديث» نقيض «القديم»، كما قيل ان «الحداثة» نقيض «القدم»[٤]. وكلاهما قول يشير إلى ان ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع في دائرة القدم. ان وجود أحدهما نفي لوجود الآخر، كما ان فهم أحدهما لا يتم الا بفهم تعارضه مع الآخر. على ان هذا التعارض ليس تعارضاً بين عنصرين بسيطين، وانما هو تعارض بين نظامين، يقوم كل منهما على مستويات متعددة، تتجاوب عناصرها وتتوازى في علاقات، تصنع الصورة الكلية للنظام، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون ادراك علاقاته بغيره.

واذا توقفنا، مثلاً، عند التعارض الدلالي الذي يلازم وجود لفظ «المحدث»، رغم غياب نقيضه الذي لا تغيب فاعليته السياقية، لاحظنا ان التعارض له مستوياته المتعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية، وجمالية. ان «المحدث» يرتبط باحداث شيء على غير مثال، فيقود إلى «احداث» البدعة على مستوى الشرع، وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والاهواء لاهل السنة في الاعتقاد، مما يقودنا إلى مستوى ثانٍ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر، وذلك مستوى لا ينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالاحداث في الأدب، مما يفضي إلى مذهب «المحدثين» من الشعراء، واختلافه عن مذهب «القدماء».

ان كل هذه المستويات تتجاوب في علاقات، تشكل نظاماً من التصورات، يجعل من الحداثة طرازاً من الادراك الشامل، ينطوي على «الابداع» في الفن، و«الاحداث» في الفكر، وينتج عنه «المحدث» بكل مستوياته التي نحاول التعرف عليها، من مستوى الشعر خاصة.

لنقل ان «الحداثة»، في الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زماني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر «المحدث»، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما انه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الادراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر. وبمجرد ان يعي الشاعر هذا التغير في العلاقات، ويحاول صياغته ابداعاً،

فانه يدخل في تعارض له اكثر من جانب.

إنه ينطلق من الحاضر المتغير الذي يعيش فيه، بكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات. وهو يدرك ان هذا الحاضر ليس في حالة سكون، بل في حالة حركة، وان هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة، يرتبط بعضها بما هو قائم، وبالتالي بمحاولة تثبيته، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن، وبالتالي بمحاولة تحقيقه. وينطوي وعي الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر، بين نقيضين، على نوع من الاختيار بالضرورة. انه يختار سبيل الممكن، وليس سبيل ما هو قائم. والاختيار، من هذه الزاوية، يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره. وبمجرد ان يختار الشاعر، أو يتبنى موقفاً، فانه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، ممن لا يشاركه نفس الاختيار أو التبني.

ولن يصطدم الشاعر، في هذه الحالة، باذواق القراء فحسب، بل بمؤسسات اجتماعية، وانظمة فكرية، ونقاد ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة على ان التعارض يزداد عمقاً عندما يؤمن الشاعر بضرورة اعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره ادراكه المحدث، وعندما يؤمن ان عليه ان يتجاوز تراثه إلى تراث الامم الاخرى، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدي إلى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توازيها في الماضي، فنواجه، بالتالي، اكثر من فهم للتراث واكثر من تصور للتقاليد، فيحدث تعارض آخر بين اطارين مرجعيين في الحكم بالقيمة، على عناصر الموروث من الماضي. ويزداد هذا التعارض تعقداً عندما يحاول الشاعر الافادة، في تشكيل ادراكه، من كل اشكال الفكر المعاصر له، أي الفكر الذي يوازي ابداعه الشعري. وعلى رأس هذا الفكر - في حالة بشار وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام - الفلسفة، وما يتصل بها مما سمي «علوم الاعاجم». وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل، على مستوى الفن والاعتقاد، فنسمع شجاراً حول كفر الشعراء وايمانهم مثلما نواجه خلافاً بين اولئك الذين يريدون ان يصلوا ما بين الشعر ومغامرة الفكر، وبين اولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على «عمود» الاقدمين، فيظل مجرد «ديوان»

للعرب يجمع المآثر ويسجل الاحساب.

ان وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعياً بمسؤوليته ازاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء «المحدثين» على أساس انها حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة ابداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفاً من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر.

والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة، هي تلك الصدمة التي تبدأ بوعي المتلقي، انه يدرك، فجأة، انه ازاء شيء مختلف، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديداً. والصدمة لا بد ان تولد استجابات متعارضة. واما ان يرى المتلقي، في النتاج الشعري للحداثة، تجسيداً لشيء يستشعره، ويفتش عن لغة ابداعية تصوغه، فيستجيب للحداثة، استجابة موجبة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من ادراك مستويات التغير في حاضره فيصبح من أنصار الشعر المحدث. واما ان يرى المتلقي، في هذا النتاج، احالة واغـراقـاً، أو انحـرافاً حاداً، يهدد كثيراً أو قليلاً من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتـماعي، فيستجيب إلى الحداثة استجابة سالبة. وقد يرى فيها شراً مستطيراً يتهـدده، على مستويات عدة. وقد لا يرى فيها خطراً مباشراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تربك أنسقته الادراكية، فينظر اليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول: «اذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل». وبين هاتين الاستجابتين المتعـارضتـين الاسـاسيتـين، تنشـأ استجـابات ثانوية، تتجه صوب الايجاب أو السلب. لكن تظل صدمة الحداثة، في الشعر، تولد استجابات متعارضة، فتؤدي إلى نوع من التعـارض والانقسام يصبح اكثر جذرية، عندما تكون حالة الوعي المتغير، في الأدب، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى، في بنية الوعي الاجتماعي كله. وعنـدئذ يصبح التعارض بين «القدماء» و«المحدثين»، في الشعر، عنصراً عضوياً من تعارض جذري يشمل المجتمع كله، في لحظة من لحظاته التاريخية، كما

تصبح «الحداثة» نظاماً شاملاً من تصورات وعي متغير، ينطوي على مستويات مترابطة، منها الشعر.

- ٢ -

ان حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالانسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الالوهية من حيث صلته بالانسان والعالم. ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رمي غير واحد منهم بالشعوبية و«الشعوبية» لفظ مراوغ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية. ونفس الأمر في «الزندقة» التي ترتبط ارتباطاً أوضح بمخالفة التصورات الدينية، التي توارثتها الجماعة الاسلامية. واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين، المتداخلتين، يعني طرحهم لتصورات مخالفة، ومواقف مضادة، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء.

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل كان، قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان. والرغبة في تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن ان تبدأ فعلها الا بعد تخلّق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت، على مستويات متعددة، فمثل هذا الاحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة ولقد كان هذا الاحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها. ولولا هذا الاحساس، وما تخلّق عنه من وعي متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد، بين «قديم» و«حديث».

ولقد تجلى هذا التعارض، عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه اعادة النظر، في «عمود الشعر» القديم،

ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن اشكال جديدة للصياغة تتواءم مع ايقاع واقع مختلف. ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير، عند بشار مثلاً، عن وعي متغير، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط، من حيث تبادله مع الآخر، باعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية. ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد، والأوزان المتفاوتة، والتي يخرج بعضها على العروض الخليلي، والصور المركبة، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط، في جانب منه عند بشار، بالمفاضلة بين النار التي خلق منها ابليس والطين الذي خلق منه آدم، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الانساني، وتوتر الانسان بين نقيضين، لا خيار له بين طرفيهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية، وبالتالي صراع القيم على مستويات متداخلة، لا تنفصل عن المشكل السياسي الذي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه.

ولا يختلف بشار، في هذا، عن صالح بن عبد القدوس الا في الدرجة فحسب. ولم يكن من قبيل المصادفة ان يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة، واذ يواجه كلاهما مصيراً فاجعاً على يد «ديوان الزنادقة» في عهد المهدي (١٥٨ - ١٦٩ هـ) ومن اللافت للانتباه ان يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف، الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف هاو، وان يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية. ان السجن هو أهون الأضرار التي تترتب على هذا الموقف، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادي، واعني ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الانسان والفعل، فيجعله واحداً من فاقدي اليقين، في عالم الاحياء الموتى، أو الموتى الاحياء، وكأننا، فيما يقول صالح: (*)

خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها   فلسنا من الاحياء فيها ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذي يعانيه، فيباعد، بينها وبين البساطة القديمة، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة، تحمل هموم واقع متميز، وتجرب ان تمارس

الاختيار في الفن والفكر.

ان مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحاً إلى الالحاح، في شعره، على كتمان السر، وحفظ اللسان، والاحتراس في اللفظ، ووزن الكلام. وكلها صفات تنبىء عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة في عصره ولما كان الشاعر يعي الهوة التي تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصريه، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات، فان الحاحه على كتمان فكره، وعدم نشره بين «الناس» يصبح امراً مبرراً ومفهوماً، بل يتجاوب قوله:

رب سر كتمته فكاني — اخرس أو ثنى لساني خبل
ولو اني ابديت للناس علمي — لم يكن لي في غير حبسي أكل

مع ما يقوله ناثر مثل ابن المقفع (ـ ١٤٥ هـ)، انتهت حياته بفاجعة مماثلة، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صيانة نفسه «من نوازل المكروه، ولواحق المحذور»[٦] ان الصمت، في هذا السياق، تعبير عن حرص المبدع الذي يعي خطورة أفكاره، وتعارضها مع السائد. ومن اللافت للانتباه ان يرتبط تعريف «البلاغة»، في هذه الفترة الزمنية، بالصمت[٧]، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافىء بين مواقف متعارضة، فيدل على العناء الذي يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذي أشار اليه صالح بقوله[٨]:

وان عناء ان تفهم جاهلا — ويحسب جهلا انه منك افهم
متى يبلغ البنيان يوما تمامه — اذا كنت تبنيه وآخر يهدم؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من نفس الموقف عندها قال[٩]:

متْ بداء الصمت خير — لك من داء الكلام
رب لفظ ساق آجا — ل نيام وقيام
انما السالم من ألـ — ـجم فاه بلجام

ولكن أبا نواس كان اكثر مخادعة من صالح. لقد حذف لغة المراوغة، وأدرك[١٠]:

ان في التعريض للعا — قل تفسير البيان

كما أدرك ان المزج يمكن ان يشي بالجد، دون خطر، بل «رب جد جره اللعب»[11]، وان «الفكاهة والمزاح» خير بديل لمادح «القوم اللئام»[12].

لقد حاول ان يوائم بين الغنائية والفكر، ويخفي تمرده تحت ستار مخادع من المجون، يعفي هوناً على حواره مع «ابليس»، كما يعفى على شكوكه في الجنة والنار. والقدر والجبر. ولكن المخادعة لا تُخفي، في النهاية، رفضه لكل «امام جور فاسق»[13]، ووعيه بأنه يعيش في «زمان القرود»[14]، كما لا تخفي تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة، هي «الموت والقبر». ولولا مخادعة النواسي بمجونه الساخر، ولولا طبيعة الظرف السياسي المختلف الذي عاش فيه، لواجه ـ فيما عدا السجن الذي احتواه أكثر من مرة ـ مصيراً بشعاً، كذلك المصير الذي واجهه بشار وصالح من قبله.

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السياسي لا يخفي، كلاهما، حداثة القصيدة النواسية من زوايا متعددة. أولها: ادراكه ان كثيراً من مسلمات الماضي قد اصبحت اطلالاً صامتة لا تجيب. وثانيها سعيه اللاهب لاعادة النظر في كل شيء. لعلك يدرك «ما لا يتحرى بالعيون» وثالثها: اخلاصه في تأليف شعر «واحد في اللفظ، شتى في المعاني». لقد صار الشاعر، عنده، كالعاشق الذي يكتوي بنار العشق، وهو يحاول اقتناص المعمي من عواطفه في لغة المسمى، وكالصائد الذي يطلب، ازاء الاطلال، طريدة يراها من أمامه وورائه، وكالفيلسوف، الذي سدت عليه طرق المذاهب. وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة في قول أبي نواس[15]:

وفوق رأسي غبار   وتحت رجلي بحار
وحشو صدري شرار   فأين أين الفرار؟

ولقد واصل ابو تمام خطا أقرانه، ووصل بها إلى آفاق رحبة، طاف بها المتنبي من بعده، وغرق ابو العلاء بعدهما، في بحورها المظلمة، بلا قبس من ضوء، أو قلائد من جمان. لقد سخر أبو تمام من الادراك الجامد للكون، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصير الانساني، واظهر تلك القوة القاهرة التي تمنح الحياة ثم

تسلبها. ولم يستطع ان يواجه هذه القوة الا بالسخرية من الدهر، في استعارات، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد. الا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخلفية، التي لا تفهم الا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره. عندئذ تتبدى حقيقة «الدهر» الذي ينبغي أن تقوم «اخادعه»، بعد ان ضج الأنام من خرقه، وحقيقة تلك «الفيافي» التي اخذت من الناقة ما سبق ان منحته لها، وكأنها ذلك الكون الذي يمنحنا الحياة مثلما يمنحنا الموت وعندئذ، ايضاً، تتبدى حقيقة «صدأ العيش» و«سري الهم» لدى شاعر «همومه أسفار». وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان «المغفل» والدهر «الأخرق» ونهاية الحياة «الموت والهرم».

واذا كان الطباق الذي يملأ شعر أبي تمام يكشف عن خاصية أسلوبية، تقتنص التناقض في عالم الشاعر، فان الاستعارة تقودنا إلى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها، على مستوى معقد تعقد وعي الشاعر نفسه. ومن هنا يظهر التقابل بين العناصر ممتزجاً بنوع من التداخل، مما يسمح بابراز التجاوب بين حمق الدهر، مثلاً، وظلم الحكام. ان التساؤل عمن «يكون له على الزمن الخيار؟» والجزم بأن «الموت لا شك غالب» يحمل، في طياته، لوناً من ادراك واقع اجتماعي متغير، كما يصوغ وجهاً محدداً لأزمة، يتداخل فيها الحكام مع الزمان، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هوان الحكم، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون مما يؤدي إلى ترابط اكثر من عنصر، بل تجاوبها تجاوب قول أبي تمام: [١٦]

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست ... سراة ملوكنا وهم تجار
وقوف في ظلال الذم تحمي ... دراهمها ولا يحمي الذمار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه ... والقى عن مناكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا ... ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الادراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الاحساس بالاغتراب الذي يوشع قصائد أبي تمام، في غير موضع من ديوانه. كما انه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التي يشارك فيها ابو تمام اقرانه. ان «الدهر الحمار»، عنده يتجاوب مع «زمان القرود» عند أبي نواس تجاوبه مع «دهر اللئام» عند بشار وذلك الدهر الذي «ما تقضي عجائبه» عند صالح بن عبد القدوس. وان دل هذا

التجـاوب على شيء فانـما يدل على شعور بالتوحد، لدى شاعر، يرى ما لا يراه الآخرون، فينتهي به توحده إلى لون من الاغتراب عنهم، وبالتالي محاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة، عمادها ما قاله أبو نواس: «ديني لنفسي ودين الناس للناس». وقد تثير هذه الاخلاق سخط الآخرين لكنها، وهذا هو المهم، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم. انها شارة اغترابه وشعار حداثته.

- ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظري لحداثة الشعر، عند هؤلاء الشعراء، تنطلق من ذلك الشعار الذي رفعه ابو تمام، عندما قال «كل شيء غث اذا عاد»[١٧]. ولم يكن ابو تمام يشير بذلك إلى تفرد قصيدته فحسب. بل كان يشير إلى ان الشاعر لا يمكن ان يكـون نسخة من غيره، وان الشعر لون من الخلق المجدد، لا يتم الا بادراك مجدد. لقـد آمن هؤلاء الشعراء، بطرائق متباينة، ودرجات متفاوتة، ان الحاضر الذي يعيشونه ليس الماضي بعلاقاته، أو أنسقته، أو قيمه، كما آمنوا أنهم لا يمكن ان يصـوغـوا هذا الحـاضر المتغـير، جمالياً، معتمدين على السماع، أو التقليد. لقد كان الحل، عندهم، مرتبطاً بالاستجابة إلى ادراكهم الخاص، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة. ومن هنا حدث التعارض الجذري بين شعـرهم وشعـر أسلافهم، بل حدث تعارض ثانوي بين شعر الواحد منهم والآخـر، ولاحـظوا أنهم يصـوغـون تجربتهم الخاصة، لا تجارب الآخرين وكان عليهم، نتيجة ذلك، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضي، وأن يواجهوا رهق عملية التلقي، وغمـوض الفهم، وتـأبى جوانب من شعـرهم على من لا يشـاركهم ادراكهم. وكان عليهم، بسبب ذلك كله، تبرير ابداعهم.

لنقل ان اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقاً لوعيهم النظري بحـداثة فنهم، فذلك يعني أن ادراكهم الجمالي لعالمهم كان يسنده وعي نظري، بالخصائص النوعية للغتهم، من حيث جدته، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب. ان الشاعر المحدث مضطر، ازاء سطوة نقد معاد، أن يمارس

بعض دور الناقد، فيحدد ويصف، كما انه مضطر إلى ان يبرر شعره، ويكشف عن جوانب حداثته.

لقد اكد بشار أن قصيدته «كنوز الروض»[١٨] تزهو بنضارتها، وبكارتها، وتحدث ابو نواس عن قصيدته التي لا يضيرها:[١٩]

... ان لا تعد لجرول   ولا المزني كعب ولا لزياد

وتصاعد وعي ابي تمام بحداثة قصيدته، فهي «جديدة المعنى»[٢٠]، و«بكر» يزيدها مر الليالي جدة[٢١]» كما انها:[٢٢]

منزهة عن السرق المورى   مكرمة عن المعنى المعاد

ولقد اكد أبو نواس ان الشعر لا يمكن ان يكتب بالسماع أو التقليد، ان «صفة الطلول» بلاغة الفدم، [٢٣]، والفدامة ضعف على الفهم، وخلل في الادراك، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة. ان الشاعر «الفدم» هو الذي ينظم ما لم يعانه، اما الشاعر المحدث فهو يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو، فلا تشتبه قصيدته على سامعها، مثل «اشتباه البيد» على رائيها، فيما يقول ابو تمام[٢٤].

وحداثة القصيدة، بهذا المعنى، قرينة التفرد، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه. ان القصيدة المحدثة هي القصيدة التي «لا يستقي من جفير الكتب رونقها»[٢٥]، بل القصيدة التي تستمد، اولاً، من معاناة الشاعر، فتنطوي على ما ينطوي عليه هذا العالم من جد وهزل، ونبل وسخف، وأشجان وطرب. انها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة، غير المستقرة، وشعره الذي لا يتشابه مع غيره[٢٦]:

ومالي ضيعة الا المطايا   وشعر لا يباع ولا يعار

وأهم من ذلك ان القصيدة المحدثة، وبخاصة عند أبي تمام، تنطوي على ما ينطوي عليه عالم الشاعر من اغتراب[٢٧] ولذلك تظل قصيدة متوحدة، نائية عن الآخرين الذين لا تعنهيم عطاياها، ولا يؤرقهم ما يؤرقها. ولكن هذا التوحد ينتفي عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التي تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها. وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة، فتسلم

القصيدة نفسها، طواعية، وتحل في هذه القلوب والعقول، لا ترتحل عنها. انها تصبح قصيدة «انسية» بعد ان كانت «وحشية»، بل تسعى، بدورها، كي تؤنس كل مغترب مثلها[٢٨] لكنها تظل مثيرة للحركة، حمالة للمعنى، موصلة نوعاً من الكشف، يجعلها تبقى «بقاء الوحي في الصم الصلاب»[٢٩].

والكشف الذي تقدمه القصيدة، على هذا النحو، ليس نتاج استرسال عفوي للطبع، وانما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب. انه «صوب العقول» كما ان القصيدة «ابنة الفكر المهذب في الدجى»، كما يقول ابو تمام[٣٠]، ورؤية شاعر «ينظر إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق». فيما يقول بشار[٣١]، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع، أو يجود به الطبع، لأنه يعرف ان الشعر «صعب القوافي إلا لفارسه»[٣٢] وان عليه ان يروضه طويلاً، ويتأنى ازاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء[٣٣]:

ويسيء بالاحسان ظناً لا كمن هو بابنه وبشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة «قيمها الضمير» و«ينبوعها خضل» و«نسجها موضون» ومعانيها «ابكار اذا نصت».

ولا بد ان تعد مثل هذه القصيدة بالكثير، وتسعى وراء الجليل، بل:[٣٤]

تذر الفتى من الرجاء وراءها وترود في كنف الرجاء القشعم

وكأن هذه القصيدة لا تطلب شيئاً أقل من تغيير الحياة. وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للانسان خلالاً تبني بها المكارم، اذ بدون الشعر تغدو الأرض غفلاً «ليس فيها معالم»[٣٥] فتصبح خراباً بلقعا. ولماذا لا نقول ان الشعر المحدث شعيرة من شعائر الحياة التي تبتعث الخصب من الجدب؟.

لقد شكا ابو تمام، في واحدة من قصائده، من موت الشعر، بل بكى عليه قائلاً:[٣٦]

الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن عداها حمام الموت فهي تنازع
سابكي القوافي بالقوافي فانها عليها - ولم تظلم بذاك - جوازع

ولكن ابا تمام، في نفس الوقت الذي يندب فيه موت الشعر، يحدثنا عن شعره الذي يتولى شعائر هذا الندب. قد نقول انه يشير إلى ضياع الشعر بين من لا

يستحقونه، أو يقدرونه، وهذا صحيح ولكن علينا ان نلاحظ ان قوافي أبي تمام الحية هي التي تؤبن القوافي الميتى، وأن الشعر الحي هو الذي يتولى تغييب الشعر الميت. ان في ذلك نوعاً من التضاد بين الحياة والموت يوشع شعر أبي تمام، ولكنه، في هذا السياق يخايلنا بدور القصيدة المحدثة في ابتعاث الخصب من الجدب. ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام، في نفس القصيدة، من صورة الشعر ـ الميت إلى صورة الشعرُ ـ الحي، فتتحول «نفس الشعر» من حالة نزع الموت إلى حالة انبثاق الحياة.

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه — وطيرته عن وكره وهو واقع
بغر يراها من يراها بسمعه — فيدنو اليها ذو الحجا وهو شاسع
يود ودادا أن أعضاء جسمه — اذا انشدت شوقاً اليها مسامع

وعلينا ان نلتفت، في الابيات، إلى الاشارة الحسية التي تقرن ما بين «وجه القصيدة» و«جسم السامع»، وذلك الشوق العارم الذي يجذب ثانيهما إلى أولهما، فيولد تلك الحالة التي تهز «الاعضاء» فتكاد تحولها إلى مسامع تتشرب بكارة القصيدة. اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق، تعارض السكون والجمود، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه في الأفق الفسيح، وهي حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر ـ العذراء.

ولقد تحدث الشعراء، قبل أبي تمام، عن المعنى البكر، ولكن الحاح أبي تمام اللافت على القصيدة البكر ـ العذراء الحاح له مغزاه في هذا السياق. انه لا يشير إلى جدة القصيدة أو تفردها فحسب، بل يشير إلى ما تنطوي عليه القصيدة من بذور للخصب، تتفتح عطاياها، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقي، وكأنها تتحول في لقائها به، ويتحول في لقائه بها، إلى فعل من افعال الخصب. ولذلك يحدث تبادل في شعر أبي تمام، بين صفات القصيدة وصفات المرأة، في علاقة تماثل، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة، فتصبح[٣٧]:

إنسية ان حصلت انسابها — جنية الأبوين ما لم تنسب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح: [٣٨]

انسية وحشية كثرت بها — حركات أهل الأرض وهي سكون

وقد تتجاوز القصيدة صفات المرأة لانها تعد بما هو اكثر، فهي: [٣٩]

زهـــراء احـــلى في الـفـؤاد من المنى   والـــذ من ريـق الأحبـــة في الـفـم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتبط الشعر بالخصب، على نحو يتجلى أوضح ما يكون في هذه الصورة اللافتة[٤٠]

والـشـعـــر فرج ليست خصيصتـــه   طول الـلـيـــالي الا لمفـــترعـــه

ان الاشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحي الينا بفعل اخصاب، يغدو معـه الشعـر عنصراً من عناصر الولادة الجديدة، التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم. ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر، عند أبي تمام، «ساحر نظم» يعيد تشكيل الألوان والعناصر. كما أن الشعر، فيما يرى شبيه بالكيمياء، من حيث قدرتها على تحويل العناصر[٤١]. وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر «من عقـد السحر»[٤٢]. والسحر يصل ما لا يتصل، ويفصل بين ما لا ينفصل، ويبدل الأشياء والكائنات، بل يؤثر فيها على نحو خاطف، وكأن القصيدة «صواعق منها منجد ومغور» فيما قال بشار[٤٣].

لنقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية، يعني قدرته على تجديد الحياة وتطويرها، من خلال ذلك الفعل الذي يتحول معه الشعر إلى لون فريد من الغواية، ينجذب اليها المتلقي ليتحول، ويسعى اليهـا القـارىء كي يتشرب شعائر نوع مغاير من الاخلاق، تنطوي على التمرد. ولقد كانت هذه الاخلاق الغاوية تخايل شاعراً مثل بشار. عندما قال:[٤٤]

وقـد ملأت الـبـــلاد ما بين مغـ   ـفـــور إلى الـقـــيروان فالـيـــمـن

شعـــرا تصـــلي له الـعـــوائـق والـ   ـشـيـــب صلاة الـغـــواة للوثـــن

- ٤ -

ان الغواية التي يحدثها الشعر، على هذا النحو، هي بواده التحول من نظام من التصورات إلى نظام آخر. ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الاخلاقي بمعناه الضيق، عند اولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار، وانما تمتد لتشمل الشك في كل مستويات نظام التصورات القديم، ومحاولة تأسيس نظام

آخر.

وغواية الشعر المحدث، من هذه الزاوية، جانب لا ينفصل عن غواية اكبر، على مستوى الفنون، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة، فتتأسس الطريقة الجديدة في الغناء، في نفس الوقت الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر. وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع إلى آفاق التعبير، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندي (ـ ٢٥٢ هـ)، إلى مصاف الافلاك، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع، وتماثل الموسيقى، كالشعر، السحر والكيمياء، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحويل الامزجة، ويتوازى المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر، فيلفت التوازي الانتباه إلى جذر الايقاع الذي يصل ما بين الجميع ويقال أن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو كتاب حد النفوس»[٤٥] واخيراً، يتحرر الرسم، أو التصوير، من قيد التحريم، فيغزو القصور والحمامات، مثلما يغزو القصيدة، وتصبح لوحاته موضوعاً لتأمل الشاعر المحدث، وبخاصة النواسي، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة، فاذا الشعر «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٤٦] وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء،من حيث آثارهما في الطبائع والأمزجة، يلج التصوير نفس الدائرة، ونسمع عن آثاره في قوى النفس، وقدرته على تعديلها، مما يضعنا في مواجهة الأساس الجمالي لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسي لامتزاج القوى في الانسان، فيقال[٤٧] «انه اذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية. واذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذلية. واذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معاً تحركت القوة الكرمية. . . واذا قرن الوردي بالصفرة الترنجية والاسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة معاً، واذا قرن البياض الذي قد شابه صفرة ـ وهو التفاحي ـ بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية. واذا قرنت الالوان بعضها إلى بعض، كالبهار الممزوج في خد البنات، تحركت القوى كلها.».

ان هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات، أو قوى النفس، انما هو أثر للوعي بضرورة الفنون، ومنها الشعر، وقدرتها على تغيير حياة الانسان وتوجيهها، كما ان هذا الوعي لا يمكن ان ينشأ الا اذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة في

تغيير الانسان، وبالتالي الحياة، من خلال وسائطهم النوعية، ان ابداعهم، من هذه الزاوية، نوع فريد من الغواية، تقود من يتلقاها إلى التمرد على طرائق قديمة في الادراك، فتفضي به إلى مواجهة جديدة للنفس، ومحاولة تغييرها أو اصلاحها، بعيداً عن سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية[٤٨]:

فنفسك قط اصلحها ودعني من قديم أب

- ٥ -

ان التعارض الذي خلقه الشعر المحدث، اذن، بين أنصار القديم وأنصار الحديث مستوى من مستويات تعارض اكبر. ولذلك كان هذا التعارض موازياً لتعارض آخر بين قديم وجديد، في انواع أخرى من الفنون، أهمها الغناء والموسيقى، كما كان التعارض في الفنون موازياً، بدوره، لتعارض آخر، على مستوى الفكر، بين حديث يتمثل في الايمان بالعقل وقديم يتمثل في الايمان بالنقل أو التقليد. واخيراً كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي.

ولم يكن من قبيل المصادفة ان يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالي الذين أسقطوا الدولة الاموية وأقاموا الحكم العباسي، آملين، بذلك، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية، في الوصول إلى وضع ارقى. وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالي تتراوح، على المستوى الفكري، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل، فينفي. ضمناً أو صراحة، أي تميز اجتماعي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد، وبين افكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ الفكري الذي اشاعه المعتزلة، بعد ان ارتبطوا رسمياً بالحكم في عهد المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ ـ ٢٣٢ هـ)، ان هؤلاء، بحكم تكوينهم الاجتماعي وتوجههم الفكري، اكثر تطلعاً إلى الأمام، وأكثر تلهفاً على صياغة تصورات محدثة، تدعمهم فكرياً واجتماعياً، كما ان ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجرأ في مخالفة النقل، ورفض التقليد.

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم في طائفتين، الأولى: علماء اللغة ممن

ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم، انهم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضي وتعليمه، والثانية: مجموعة من أهل السنة، ممن تمسكوا بالنقل، وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب. ولقد كان التقليد، عند هؤلاء، طريقة في تأسيس معرفة نقلية، تعتمد على اتباع سلبي، من غير نظر أو تأمل في الادلة العقلية. وكان شعارهم قول الشعبي:

«اياكم والقياس فانكم ان اخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام»[٤٩].

وذلك قول يفضي، في سياقاته إلى اضفاء طابع ديني على الاتباع، وبالتالي اضفاء لون من التشكيك في بعض الابتداع. بحيث تمتد العلاقة بين «البدعة» و«الضلالة» و«النار» فتنسحب على «الابتداع» و«البديع» و«المحدث»، ويصبح التقليد، بكل مستوياته، منطقة أمن يغري بولوجها القول بان «التقليد اربح لك، والمقام على اثر رسول الله ﷺ أولى بك».

ان «التقليد»، في هذا السياق، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة: وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء إلى الماضي، وضرورة متابعته، مما يجعل «التقليد» على المستوى النقلي الاعتقادي موازياً للتقليد على المستوى الادبي، فتتجاوب الخشية من القياس، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداثة، باعتبارها قياساً خاطئاً على الماضي من ناحية، ومخالفة حادة لما سمي «طريقة العرب» أو «نمط الأعراب» أو «طريقة القدماء» أو «عمود الشعر» من ناحية ثانية. ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة(النقليين) في العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الريبة عند اللغويين من الشعر المحدث.

واذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لانصار الحداثة يجعلهم اكثر جذرية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فان التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم اكثر ارتباطاً بالمفهوم بمستوياته المتوازية ايضاً. ومن هنا نلمح وحدة الموقف التي ترتد اليها استجابات متعددة ازاء ظواهر مختلفة من النشاط في الفن والفكر، كما نلمح وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون.

وليس من الغريب، والأمر كذلك، ان نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفاً

موحداً، ازاء الحداثة في الشعر، والغناء والموسيقى، والاعتزال والفلسفة على السواء. وشخصية اسحاق الموصلي (ـ ٢٣٥ هـ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الاشارة السريعة (٥٠). لقد «كان في كل احواله ينصر الاوائل». كما كان «يذهب مذهب الأوائل» ويسلك سبيلهم». ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين، مثل ابن الاعرابي (ـ ٢٣١ هـ) يشاركونه نفس النظرة إلى العالم والفن. ولقد كان يدافع، دائماً عن الغناء القديم، ويعارض أي اتجاه لتعديل اعرافه، بل ينظر إلى الغناء القديم باعتباره جامعاً كل شيء، فلا حاجة بمن يعرفه إلى علوم الاعاجم عند الفلاسفة. ولذلك الف كتاباً «جمع فيه الغناء القديم»، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والغناء، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم، فذلك أفضل في تقريره من الابتداع على غير مثال. ويتوازى موقف اسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر، لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء، بل قال الشعر «على السن الأعراب»، ووقف موقفاً معارضاً لشعراء الحداثة، فحكم على بشار بأنه «كثير التخليط في شعره». وكان « لايعد أبا نواس شيئاً» ويرى انه «كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء، وانكر شعر أبي تمام لأنه يتكىء على نفسه، أي «لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وانما يستقي من نفسه».

ان هذا التوازي، في استجابات اسحاق، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد إلى موقف موحد، هو الاساس في تأكيد التقليد ورفض الحداثة، ولذلك نجد تبريراً موحداً، يعلي من شأن «القديم» في الشعر والغناء، سأل هارون الرشيد ابراهيم الموصلي (ـ ١٨٨ هـ)، والد اسحاق، عن الغناء القديم والمحدث فقال(٥١):

«الغناء القديم كالوشي العتيق الذي يعرف فضله، ويتبين حسنه، بتكرار النظر فيه، والتأمل له، فكلما ازددت له تأملاً ظهرت لك محاسنه، والغناء المحدث كالوشي الحديث الذي يروقك منظره، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته».

وتلك عبارات لا تفترق كثيراً عن قول اللغويين من أنصار القديم في الشعر. لقد قال ابن الاعرابي (ـ ٢٣١) اللغوي:

«ان اشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل ابي نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوماً

ويذوي فيرمى به، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيباً».

وقال لغوي آخر، هو ابو حاتم السجستاني (ـ ٢٥٠ هـ) عندما سمع شعر أبي تمام «ما اشبه شعر هذا الرجل الا بثياب مصفلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش»[٥٢] وتؤكد كل هذه الأقوال موقفاً موحداً يميل إلى القديم، مما لا تمجه النفوس، ولا تمله الآذان، ولا تخلقه الأيام، في الغناء والشعر وينفر من المحدث الذي يشبه «الفاكهة لا تلبث الا يسيراً حتى تفنى».

لنقل ان القديم، في مثل هذه الاقوال، يكتسب قوة قاهرة، باعتباره الأصل الثابت الذي ينبغي القياس عليه، والذي يعد كل تباعد عنه تشويهاً له، كما لاحظ أدونيس بحق في «الثابت والمتحول». ان هذا القديم لا يتطلب خلقاً للمعقول بل اذعاناً للمنقول. كما ان التسليم به يعني اضفاء لون من التبرير ذي سطوة متعددة الأبعاد، على علاقات يراد تثبيتها في الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف عن الاصل الثابت يولد خللاً يفسد ما هو قائم، فيؤدي إلى الفوضى والفساد. ويزيد من قوة هذه الحجة الاعلاء من نقاء القديم، وتحويله إلى جوهر نقي لا يتأثر بالزمان والمكان. ولذلك كان أنصار القديم، في الغناء، يقولون[٥٣] «والغناء القديم.. تراه يتكرر على مسامعنا طول الزمن، وفي كل وقت وأوان، يتناقله المغنون من أوله إلى هذه الغاية، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان، ولا تخلقه الأيام. كل يوم يزداد حسناً وطراوة، فما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحل ويحب».

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته، وتجعل الحداثة ـ اذا اعترف بها ـ مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان، أو، على أحسن الفروض، مجرد اضافة كمية وليست كيفية للقديم، بل يمكن ان يقال، بمنطق مخادع. ان الجيد «البديع» من «الحديث» انما هو تكرار للقديم ومتابعة له، اما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويهاً للأصل فينتهي إلى الاغراق والاحالة. ولقد قال الأصمعي (ـ ٢١٦ هـ) عندما سئل عن المحدثين[٥٤]: «ما كان من حسن فقد سبقوا اليه، وما كان من قبح فهو من عندهم». وقبل الأصمعي، بوقت غير يسير، ذهب ابو عمرو بن العلاء (ـ ١٥٩هـ) إلى أن المحدثين «كل على غيرهم، ان قالوا حسناً فقد سبقوا اليه، وان قالوا قبيحاً فمن عندهم». ويمثل هذا المنطق المخادع

يصبح الابتداع هو الاستثناء الذي تشوبه الريب، ويصبح الاتباع هو القاعدة التي يجب ان تلتزم ومن ذا الذي يعرى من الاتباع، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء، ويتفرد بالاختراع والابداع؟.

ان الايمان بالقديم، على هذا النحو، عند اللغويين والنقليين، يعني ايماناً بنموذج شعري قبلي، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوي فحسب، بل يمثل نموذجاً لعالم مألوف لا تضطرب عناصره أو مكوناته، ولا تتعقد اساليبه أو طرائق صياغته، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر. ولذلك كان من الطبيعي ان ينظر هؤلاء في حذر إلى الشعر المحدث، وان يرتابوا فيما يحدثه من بديع. فرفع ابن الاعرابي شعاره الذي لم يتخلى عنه، وهو «القديم أحب الي»[**] ونفر من شعر المحدثين، لأن اشعارهم سريعة الزوال، لا يمكن ان يكون لها بقاء. اما اذا تورط والتبس عليه الامر، لمعابثة أنصار الحداثة، فلا بأس من الصيحة المشهورة: «خرق. خرق!».

ولقد سخر الجاحظ (ـ ٢٥٥ هـ) المعتزلي من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر، وسخر الصولي (ـ ٣٣٦ هـ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث.

ولعل هذه السخرية فضلاً عن طغيان الحداثة، هي التي دفعت المبرد (ـ ٢٨٥ هـ) وثعلبا (ـ ٢٩١ هـ) إلى محاولة التعرف على شعر أبي تمام بوجه خاص، وشعر المحدثين بوجه عام، فذهب المبرد إلى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز (ـ ٢٩٦ هـ) يستمد منه العون على الفهم. وقدم في كتابه ـ الضائع ـ «الروضة» مختارات من شعر المحدثين، من أبي نواس «فمن كان في زمانه وانسحب على ذيله». وذهب ثعلب إلى اصدقائه من بني نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبي تمام، وليشرحوا له غريبه وغامضه. ومع ذلك ظل كلاهما أقرب إلى القديم، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث، فظل ثعلب عاجزاً عن تمثل أبي تمام، وظل المبرد أقرب إلى البحتري، وإلى القديم بعامة. خصوصاً عندما يضيق بما أسماه «سخف كلام المحدثين» حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن».

- ٦ -

ان نفي مفهوم القديم الثابت، على هذا النحو، يتطلب نفياً لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد. ونفي التقليد والنقل لا يتم الا بتأكيد العقل. وعندما نؤكد العقل نبدأ بتعلم الشك، على نحو ما نادى النظام (ـ ٢٢٠ هـ) المعتزلي. واذا نعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم، وأعدنا النظر في صحته، بل في اعتبـاره الأصل الذي يقاس عليه. ان العقل يسعى إلى اكتمال المعرفة. واكتمال المعرفة لا يمكن ان يتحقق بالنقل أو التقليد، لأن الأول الغاء لوجود الناقل، والثاني الغاء لعقله، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل.

وأهم من ذلـك ان تأكيد العقـل يقـود إلى الاختيار، وبـالتـالي القبول أو الرفض. ولن يصبح القديم، في هذه الحالة، جوهراً نقلياً، اكتمل، دفعة واحدة أو دفعات، في الماضي، فلم يبق سوى تكراره، وانما يصبح القديم بعض خبرة النوع الإنساني التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول. كما تصبح هذه الخبرة، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندي، حلقة من حلقات تتميم النوع الانساني وحري بنا، اذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا، اذ الحق في ذلك، فيما يقول الكندي، ان نبدأ مما قاله القدماء، لا على سبيل تكراره، باعتباره الاكمل والانقى، بل على سبيل «تتميم ما لم يقـولـوا فيه قولاً تامـاً، على مجرى عادة اللسان وسنة الـزمان». [٥٦] ومن المؤكد اننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم، باعتبارهم البداية المطلقة، فمثل هذا الفهم هم الغاء للحاضر، وانما يكتمل «تتميم» النوع الانساني، لو بدأنا من الحاضر نفسه، ونظرنا إلى ما قاله القدماء من منظور «سنة الزمان» الذي نعيشه. وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد اسقاط أو تكرار إلى الماضي، بل يصبح الحاضر قوة موجهة في اعادة النظر إلى الماضي.

وبقـدر ما تشـير عبـارات الكندي، في هذا السياق إلى وعيه بدور العقل المحدث في عصره، فانها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال، أمام هذا العقل ليعيد النظر في كل شيء، مثلما تفتح السبيل إمامه للاضافة الكيفية، التي تنطلق من سنة الزمان. يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل، فلا تقصر

الماضي على العرب فحسب، بل تمتد به ليشمل أمماً مباينة للعرب واجناساً قاصية عنهم.

ويمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوراً على القديم والقبيح مقصوراً على الحديث، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم، بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الانساني، ويصبح اللاحق مضيفاً إلى المتقدم، بل يصبح ابتداعه شرطاً لانتمائه إلى النوع الانساني، فلا يفارق ابتداعه، في النهاية، «سنة الزمان» فيما يقول الكندي، أو «جدة الزمان» فيما يقول ابو نواس.

ويمثل هذا النحو من التفكير، أيضاً، لن يكون علم «العرب» ـ وحده ـ هو «العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان»، على نحو يغدو معه الشعر العربي القديم منطوياً على «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»، فيما يقول ابن قتيبة[٥٧] (ـ ٢٧٦ هـ) الذي يرفع شعار «التقليد أربح لك»، بل يصبح العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة. والحق يعلو على الجنس، أو التعصب للعرق، وينبغي ـ فيما يقول الكندي (ـ ٢٥٢ هـ) الذي عاصر ابن قتيبة ـ ان لا نستحي من الحق، واقتناء الحق من أين أتى، «وان أتى من الاجناس القاصية عنا والامم المباينة لنا، فانه لا شيء اولى بطالب الحق من الحق، وليس ينبغي بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتي به. فلا احد بخس بالحق، بل كل يشرفه الحق[٥٨]». وعندئذ لن يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافياً للحكم على الشعر، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربي كافياً للحكم عى الغناء، بل يصبح التعرف على تراث الأمم الاخرى (علوم الأعاجم) امراً لازماً لا تكتمل عملية النقد دونه.

ان هذا النحو من التفكير، باختصار، يدمر ثبات القديم في الشعر والغناء والموسيقى، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل في الفكر، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود، ويؤسسها باعتبارها ادراكاً شاملاً يضم الفكر والفنون معاً.

ومن المؤكد ان تصاعد الحداثة في الشعر، اذا شئنا التخصيص، ما كان يمكن ان يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة في الفكر. لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكري من الحداثة، مثلما مثل بشار وصالح وابو نواس وأبو تمام المستوى

الابـداعي لها في الشعـر. ولقـد شارك الفـلاسفة والمعتزلة في النشاط الابداعي للشعر. ولم يكن من قبيل المصادفة ان تختلط أشعار النظام المعتزلي بأشعار أبي نواس الشاعر، أو تتجاوب شكاية الكندي الشعرية ـ بعد سقوط المعتزلة أثر الانقلاب السني للمتوكل **٢٣٢ ـ ٢٤٧ هـ**) ـ مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره. يضـاف إلى ذلك ان المعتزلة والمتفلسفة ساهموا في توجيه النشاط الادبي المتميز للحـداثـة، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند. اليونان. فارس) والتعريف به، فيما يتصل بالبلاغة والنقد، والخطابة والشعر، كما كان لهم فضلاً عن ذلك، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الاصيلة فيه.

ولقد كان الشعراء المحدثون، بدورهم. وثيقي الصلة بمفكري الاعتزال والفلسفـة ولم يكن من قبيل المصـادفة ان يتقارب واصل بن عطاء (ـ **١٣١ هـ**) وعمرو بن عبيد (ـ **١٤٤ هـ**) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد. في النشأة الفكرية، وان يشتركوا جميعاً، في جدل فكري. انتهى بواصل وعمرو إلى تأسيس الاعتزال، وانتهى ببشار وصالح إلى تأسيس مذهب محدث في الشعر[٥٩]. ولم يكن من قبيل المصـادفة، أيضاً، ان يتقارب ابراهيم النظام مع أبي نواس في النشأة. صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك، فتحول النظام إلى الكلام ـ الاعتزال ـ وتحول النواسي إلى الشعر[٦٠]، واختصما فيما يقال، ولكن الشك ظل قاسماً مشتركاً فيما بينهما، فأكد النظام مبدأ الشك في التر اث الاعتزالي على نحو لم يسبق اليه، وفتح النواسي أبواب القصيدة المحدثة للشك، في التصورات الاجتماعية والمقولات الفكرية والدينية المتعارف عليها، على نحو لم يسبق اليه أيضاً.

ان مبـدأ الشـك الذي اكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين، وحرر الشاعر، داخلياً من قيود النقل والتقليد. ولذلك كان لصـالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به، فيما يقال، اسمه «كتاب الشكوك» لا يمكن أن نفصله، رغم ضياعه، عما يقوله النظام من ان «الشاك أقرب اليك من الجاحد، ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل احد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك»[٦١] صحيح ان واصلاً بن عطاء، صديق بشار

القديم، وممدوحه، تنكر لصداقته مع الشاعر، يوم ان تمرد بشار على المسلمات التي تجمع بينهما، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر، بل هدد حياته، حتى أخرجه من البصرة. وصحيح، أيضاً، ان النظام هاجم النواسي لمجونه، واختلف معه في مفهوم «العفو». ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسي خوض المجالات الخطرة دينياً واجتماعياً، لولا مشاركتهم في بنية فكرية أشمل اسسها المعتزلة الفلاسفة في مواجهة بنية النقل؟

ولقد ابدع ابو تمام أهم شعره في مناخ اعتزالي واضح ساد منذ تولي المأمون وامتد حتى نهاية عهد الواثق، وبين هذين العهدين، وفي رجاله الذين تأثروا بالاعتزال كتب ابو تمام أهم قصائده، وتعرف، فضلاً عن فكر المعتزلة، إلى فكر أول فيلسوف عربي، وأول شارح لكتاب الشعر الارسطي واعني الكندي الذي عاصر ابا تمام في النشاط، بل نقده في مجلس المعتصم، ولذلك حصر الآمدي انصار أبي تمام في «من يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام» وقرن هذا الحصر بتميز شعر أبي تمام، لآن «شعره لا يشبه شعر الاوائل، ولا على طريقتهم»[٦٢]

- ٧ -

ان هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكري والابداعي من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن ان نسميه «النقد المحدث» في مقابل «النقد القديم». واذا كان اللغويون والنقليون من أهل السنة يمثلون النقد القديم فان المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث.

ويرتد الفارق الاساسي بين النقدين إلى جذر الحركة في العملية النقدية نفسها. ان النقد الأول (القديم) نقد نقلي، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي، أو - بعبارة أدق - اسقاط الماضي على الحاضر، على نحو يخلع القيمة على المتشابه مع الماضي، ويسلبها من المخالف له، مما يؤدي إلى الغاء أي وجود فعلي للحاضر، والعجز عن ادراك أي أصيل فيه، أما النقد الثاني (المحدث) فنقد عقلي، يبدأ من الحاضر نفسه، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره، لينتهي إلى ادراك قيمته،

مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر، باعتباره محاولة تتميم لا بد منها، واضافة تستحق الوصف بالقيمة، لذاتها وفي ذاتها.

واذا كان الناقد النقلي يعتمد على ما ينقل من احكام، أو يحيطه من انطباعات، فان الناقد العقلي يعتمد على ما يعقل من خواص، وما يستنبط من معايير. انه ناقد يبحث عن جوهر الشعر في ذاته، بغض النظر عن التعصب القبلي لزمن القائل أو شخصه، والبحث عن جوهر الشعر يقود، ضمناً، إلى صياغة معيار للقيمة، أعني معياراً يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء، ليعود العقل فيجعل منه اساساً للتحليل والحكم. صحيح ان حركة العقل، في هذه العملية، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان، الا انها، بسبب تجريدها، تنتهي إلى قواعد ذات صبغة موضوعية، عندما تستخلص من المحدث، في الحاضر، خصائصه الاساسية التي تميزه عن الأصيل من القديم من ناحية، وتصله به في نفس الوقت، مما يؤدي إلى ان يرتبط نفي القيمة، أو اثباتها، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر. بغض النظر عن الزمان والمكان.

ولقد دعم الفكر الاعتزالي الاساس النظري للنقد العقلي وذلك بتأكيد مبدأ «الحسن والقبح العقليين». ان هذا المبدأ ينفي، على المستوى النقدي، الاعلاء من القديم لمجرد القدم. والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة، ويرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة، ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان، أو التصورات النقلية. وكما يدعم هذا المبدأ الاساس الموضوعي للنقد، فيتجاوز به اطار الانطباعات والاهواء إلى اطار التصورات والمفاهيم، فانه يؤسس مبرراً عقلانياً للحداثة، يجعلها متأبية على الهجوم، وقادرة على الوجود.

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصر الشعر المحدث على أساس عقلي راسخ. لقد رد الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تلخيصها في مبدأي «الصياغة» و«التصوير». والصياغة مبدأ يلمح الانتظام اللغوي الفريد لابيات الشعر[٦٢]، منفردة «كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد»، ومتصلة يجمع بينها قران، يصل بين الأبيات جميعاً. ويؤدي هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى اخرى، والتسليم بأن لكل شاعر الفاظاً

بأعيانها يلهج بها «ويديرها في كلامه، وان كان واسع العلم، غزير المعاني، كثير اللفظ، أما التصوير فهو مبدأ يلمح الخاصية النوعية للشعر، من زاوية التقديم الحسي للمعنى، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الاخلاقية، أو المغزى الديني المتعارف عليه، وبالتالي اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للمعطيات، بل التقاطه للممكن منها، وتأنيه ازاء الصفة التي تشبع فينتج عنها طرفان، يعلوان على الفهم الحرفي للصدق والكذب[٦٤]. وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون، وتتكشف الخصائص الجذرية التي تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية، من زاوية التشكيل الذي يؤسس معياراً للقيمة في الجميع. باختصار تتحدد قيمة الحسن، في مقابل القبيح تحديداً يتجاوز الزمان ويسوي بين القديم والحديث، من حيث هما شعر.

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكداً ان من يرفض شعر المحدثين لا يعدو ان يكون «راوية غير بصير بجوهر ما يروى. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[٦٥] ويوازن بين قصيدة للنواسي والمهلهل فيفضل الاول (المحدث) على الثاني (القديم)[٦٦]. يذهب إلى تأكيد قيمة النواسي على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة «وان تأملت شعره فضلته الا ان تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن اهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فان اعترض هذا الباب عليك فانك لا تبصر الحق من الباطل»[٦٧].

ويمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبي تمام للقدماء، على اساس أن المهم في الشعر هو الجودة لا المتابعة، والجودة يمكن ان تقترن بالتصورات الجديدة، أو بما اسماه الآمدي «دقيق المعاني وفلسفي الكلام». وما دام العقل يأتي في المرتبة الأولى سابقاً على النقل، فالاجتهاد في الشعر، والسعي وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع، في هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية مغايرة، وجدها انصار أبي تمام في شاعرهم، فجعلوه قمة مذهب جديد ألحوا على حداثته، ووصفوا الشاعر نفسه بانه «رب المعاني المبتكرة، حتى انه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها، ويتكىء على نفسه فيها، اكثر من

أبي تمام»[٦٨] ومما يقوي هذا الحماس ان أبا تمام نفسه كان لا يركن إلى الادراك **المألوف** **بل** يعيد تشكيل الأشياء في استعارات توقع العقل النقلي في شراك عدم الفهم، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من ابناء عصره بآفاق باهرة. ولقد أشار أبو تمام، نفسه إلى هذه الآفاق عندما قال:[٦٩]

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه وان كان لي طوعاً ولست بجاهد

ونربط هذه الآفاق في شعر أبي تمام، وبقية اقرانه، في زاوية من زواياها، بالغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعاية والتسلية إلى منطقة التأمل، مما يؤدي، على المستوى النقدي، إلى طرح الوظيفة المعرفية للشعر، واعادة تحديده من زاويتها.

ومن المؤكد ان الشعر لم يعد، عند أنصار الحداثة، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي، أو قواعد اللغة، لقد أصبح له دوره المعرفي في توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه. ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما اكدوا، على لسان الجاحظ، ان الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وان نفعه مقصور على أهله، وتلك عبارات لا يمكن ان تفهم فهماً موجباً إلا اذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلي آخر هو ابو العباس الناشىء (ـ ٢٩٣ هـ) ان الشعر، عند أبي العباس، يشارك الموسيقى في قيمته المعرفية، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة، ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفي على بقية علوم الفلسفة «واذا كانت اللحون، عند الفلاسفة، أعظم اركان العمل الذي هو أحد قسمي الفلسفة، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة، فكان اعظم من الذي هو أعظم أركان الفلسفة»[٧٠].

ان تأكيد القيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود إلى تأكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[٧١] وصفة العالم، هنا، تشير إلى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء، ويفيد في تأملها من الفلسفة، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه، وادراك علاقاتها المتشابكة. ولعل هذا ما كان **يعنيه** النواسي عندما قال ساخراً ـ كعادته ـ: «ألست من الفلاسفة الكبار؟» ٧٢١.

ولكن خوض الشاعر في مجال الفكر لا بد ان يثير قضية الفكر الشعري

والفرق بينه وبين الفكر الفلسفي، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف. لقد أثار شعر صالح بن عبد القدوس هذه القضية، لأول مرة في التراث النقدي، فانتهى الجاحظ إلى التمييز بين نظم الفكر ومعاناته وروى عن أساتذته قولهم: «لو ان شعر صالح بن عبد القدوس. . كان مفرقاً في اشعار كثيرة لصارت تلك الاشعار أرفع مما هي عليه بطبقات». وكان الجاحظ يعني بذلك ان صالحاً أثقل قصائده بالامثال، وان الامثال تلخص الفكر، فتعرض هيكله المجرد فحسب، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد إلى معطيات حسية ذات محتوى انفعالي، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها «اذا كانت كلها امثالاً».

وما يقال عن الفكر لا بد وإن يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة، خصوصاً بعد ان اصحبت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعري عند الشاعر المحدث. ان الأمر هنا، يرتد إلى ادراك جديد لا بد أن يؤديه لفظ جديد. ولغة الفلسفة يمكن ان تدخل في الشعر، اذا اندمجت في سياقه واذا كانت الاسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعاني». لذلك وسمت محاولة أبي نواس بالظرف، عندما استخدم الفاظ المتكلمين في شعره، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين «في كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح»[٧٤] قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثرية للقضية، لكن معالجة القضية، في ذاتها. تكشف عن ادراك نقدي محدث، يحاول ان يستوعب قضايا الحداثة ويبررها.

على أن القيمة المعرفية للشعر، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر، أو الفلسفة، لا بد أن تطرح قضية «الغموض» في الشعر. ان معاناة الشاعر المحدث لكثير من الافكار والتصورات، كان يعني طرحاً لمعان، وصفت بأنها فلسفية مرة، وانها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى. وأياً كانت التسمية فانها تشير إلى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر في كل شيء، باحثاً عن المعنى والدلالة. وعندما يصبح الحاضر معقداً، ويفشل الادراك السطحي في اكتشاف المعمى، أو اقتناصه في لغة المسمى، يصبح الغموض شرطاً من شروط الحداثة.

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة، تدفع المتحمس إلى التردد، خاصة إذا تأثر بما قيل عن الوضوح وجمال «المعنى المكشوف». على أن هذه

الريبة تنتفي إذا استند الاعجاب بشاعر غامض، مثل أبي تمام، إلى بعض ما نقله المتفلسفة عن التراث النقدي السابق على العرب، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو، وقد ترجم في فترة باكرة، يمكن أن ترجع إلى أواخر القرن الثاني للهجرة. في هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح[٧٥]: «ينبغي أن نهب اللغة مظهراً غريباً، فان العجيبات انما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة. .» كما يقول[٧٦]: «لاينجح أيضاً الذين يقولون التفكيرات السخيفة. وقد أعني بالسخيفة تلك التي هي مكشوفة بينة لكل أحد، لايحتاج إلى أن يفحص عنها». وأهم من ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول إليها، حيث يقول المترجم[٧٧]: «ونبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً عن المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية». ان مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقدياً جديداً، تستند إليه الحداثة في تبريرها لغموض شعرها.

وعلى أساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبرراً نقدياً، لأنه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة العقلية، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصية لكل شعر محدث، تناقض، بذاتها، التفكيرات السخيفة، خاصة عندما تقترن «السخافة» بالفكر «المكشوف» الواضح للجميع وبذلك كله يمكن أن يقال[٧٨]: «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه».

إن التمسك بهذا الفهم الجديد الذي يقرن الجودة بالغموض هو الذي دفع المحدثين من النقاد إلى السخرية من النقليين، وبالتالي القول بأن اللغويين لم يجدوا في شعر المحدثين، منذ عهد بشار، أئمة كأئمتهم في الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث، ويمهدون لهم الطريق إلى فهم جوانبه، فقصروا في الفهم ووقعوا في الجهل، فعادوا الشعر المحدث، لأنهم لم يحيطوا به علماً. والانسان، فيما يقول الصولى، عدو ما جهل، «ولو سكت من لا يدري لاستراح الناس».

■ هوامش

(١) طبقات، ابن المعتز (ط. المعارف) ص ٢٤ والموشح (ت. البجاوي) ص ٣٩٢.

(٢) الكامل للمبرد (ت أبو الفضل ابراهيم) ٢/٣ وأخبار أبي تمام (ط. لجنة التأليف) ص ١٧ وطبقات ابن المعتز. ص ٨٧.

(٣) الموشح/ ٤٤٠، ٤٦٥.

(٤) لسان العرب، مادة «حدث» وكشاف الفنون (ط. خياط) ٢/٧٩، ٢٧٨.

(٥) أمالي المرتضي (ط. الحلبي) ١/١٤٥ وقارن بطبقات ابن المعتز/ ٩١ ـ ٩٢.

(٦) كليلة ودمنة (ط. بيروت ١٩٧٢) ص ١٨.

(٧) قارن بين ماجاء عند الجاحظ، على سبيل المثال، في البيان والتبيين (ت. هارون) ١/٥ ـ ٦. ١٩٤ ـ ١٩٧ ـ ٢٧٠ ـ ٢٧٢ وما جاء في كليلة ودمنة/ ٢٨ ـ ٢٩، ٥٤ ـ ٥٥.

(٨) البيان والتبيين ٤/٢٢.

(٩) ديوان أبي نواس (ت. أحمد الغزالي) ص ٦٢٠.

(١٠) المرجع السابق/ ٦٠٤.

(١١) المرجع السابق/ ٦٣٩.

(١٢) المرجع السابق/ ٦٠٠.

(١٣) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(١٤) المرجع السابق/ ٥١٩ حيث يقول:

هذا زمان القرود فاخضع
وكن لهم سامعاً مطيعا

(١٥) المرجع السابق/ ٣٩٤.

(١٦) ديوان أبي تمام (ط. المعارف) ٢/١٥٤.

(١٧) المرجع السابق ١/٣٣٦.

(١٨) ديوان بشار (ط. لجنة التأليف) ٤/١٣٧.

(١٩) ديوان أبي نواس/ ٤٧٣.

(٢٠) ديوان أبي تمام ٢/٢٧٣.

(٢١) ديوان أبي تمام ١/٩٠.

(٢٢) ديوان أبي تمام ١/٣٨٢.

(٢٣) ديوان أبي نواس/ ٥٧.

(٢٤) ديوان أبي تمام/ ١/٣٩٣.

(٢٥) ديوان أبي تمام ١/٢٥٩.

(٢٦) ديوان أبي تمام ٢/١٦٠.

(٢٧) يقول أبو تمام: (د. ٤/٥٥٢ وقارن بنفسه ٢/٣٠٩، ٤/٥٢٢، ٥٧٠.

إذا قصــدت لشأو خلت أني قد ... أدركتــه أدركـتني حرفــة الأدب

بغـربـة كاغـتراب الجود ان برقت ... بأويــة ودقت بالخلف والكــذب

(٢٨) يقول أبو تمام:

غريبــة تؤنس الآداب وحـشتهــا ... فما تحل على قلب فترتحــل ٣/٢٠

غرائب لاقت في فنــائك أنسهــا ... من المجـد فهي الآن غير غرائب ١/٢١٤

انــســية وحــشــية كثــرت بها ... حركات أهل الأرض فهي سكون ٣/٣٢٩

خذهــا مغـربـة في الأرض آنسـة ... بكــل فهم غريب حين تغــترب ١/٢٥٨

يغــدون مغـتربـات في البـلاد فما ... يزلن يؤنسن في الآفــاق مغــتربـا ١/٢٣٨

(٢٩) ديوان أبي تمام ١/٢٨٨.

(٣٠) ديوان أبي تمام ١/٢١٤، ١/٩٠.

(٣١) زهر الآداب (ط زكي مبارك) ١/١٥١.

(٣٢) ديوان أبي تمام ٢/٣٤٩.

(٣٣) ديوان أبي تمام ٢/٣٣١.

(٣٤) ديوان أبي تمام ٢/٢٥٦.

(٣٥) ديوان أبي تمام ٣/١٧٩.

(٣٦) ديوان أبي تمام ٤/٥٨٣ ـ ٥٨٤.

(٣٧) ديوان أبي تمام ١/٩٦.

(٣٨) ديوان أبي تمام ٣/٣٢٩.
(٣٩) ديوان أبي تمام ٣/٢٥٦.
(٤٠) ديوان أبي تمام ٢/٣٥٠.
(٤١) ديوان أبي تمام ٢/٣٤٩، ٤/٤٤٠.
(٤٢) ديوان أبي نواس/ ٢٦٤.
(٤٣) ديوان بشار ٤/٧١.
(٤٤) الأغاني (ط. دار الكتب) ٣/٢٤١ ـ ٢٤٢.
(٤٥) رسائل الجاحظ (ت. هارون) ٢/١٦٠.
(٤٦) الحيوان (ت. هارون) ٣/١٣٢.
(٤٧) مؤلفات الكندي الموسيقية (ت. زكريا يوسف) ص ١٠٤ ـ ١٠٥.
(٤٨) ديوان أبي تمام ٤/٥٩٣.
(٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة (مطبعة كردستان) ص ٧٠، ٧٨.
(٥٠) راجع الأغاني ٥/٢٣٢ وما بعدها، ٣/١٥٥، والموشح ٤٠٨ ـ ٤٠٩، ٥٠٢.
(٥١) كمال ادب الغناء (ت. غطاس خشبة) ص ٣٠.
(٥٢) الموشح/ ٣٨٤د وأخبار أبي تمام/٢٤٤.
(٥٣) كما أدب الغناء/ ٣٠.
(٥٤) الأغاني (ط. الساسي) ١٦/١٣ والرسالة الموضحة (ت. محمد نجم) ١٤٣.
(٥٥) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبي تمام/ ١٧٦.
(٥٦) رسائل الكندي الفلسفية (ت. أبو ريدة) ١/١٠٣.
(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت. شاكر) ١/١٠٣.
(٥٨) رسائل الكندي ١/١٠٣.
(٥٩) قارن بالأغاني ٣/١٤٦.
(٦٠) في طبقات ابن المعتز (ص: ٢٧٢)، كان مذهب النظام في أول امره الشعر وانتقل إلى الكلام ومذهب أبي نواس وانتقل إلى الشعر». وقارن بديوان أبي نواس/ ٥٣٠، ٢٦٥.
(٦١) الحيوان ٦/١١.
(٦٢) الموازنة للآمدي (ت. السيد صقر) ١/٤ ـ ٥.
(٦٣) راجع الحيوان ١/٥٧، ٣/٣٣٦.
(٦٤) الحيوان ٣/١٣٠، ٥/١٧٤ ـ ١٧٥، والبيان ٤/٢٤.
(٦٥) المرجع السابق ٣/١٣٠.

(٦٦) المرجع السابق ٣/١٢٩.

(٦٧) المرجع السابق ٢/٢٧.

(٦٨) اخبار أبي تمام /٥٣.

(٦٩) ديوان أبي تمام ٢/٧٧.

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط محيي الدين عبد الحميد) ١/٢٥ ـ ٢٦.

(٧١) الموازنة ١/٢٥.

(٧٢) ديوان أبي نواس/ ٢٦٥.

(٧٣) البيان والتبيين ١/٢٠٦.

(٧٤) المرجع السابق ١/١٤١.

(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة ت. عبد الرحمن بدوي ٤/٧٦.

(٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣.

(٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت. الحوفي) ٤/٦ ـ ٧.

•

دراسات تطبيقية
(٢)

قراءة محدثة في ناقد قديم - ابن المعتز

من اليسيـر على أي قارىء لتراث ابن المعتز ان ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الـدوافـع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة - في مجالات الابداع والفكـر - مرتبـطة ارتبـاطاً متعدد الابعاد بالصراع الذي وقع بين (القدماء) و(المحدثين) في القرن الثالث للهجرة. وليس المهم ان نذكـّر - في هذا المجال - بالدور الذي قام به (كتاب البديع) في الخصومة الادبية بين القدماء والمحدثين. او رسالة ابن المعتز في (محاسن شعر ابي تمام ومساوئه). او مساجلته اللافتة مع ابن الانباري (نطاحة) حول شعر ابي نواس، او ما يرويه الصولي عن ابن المعتز من اخبار في الدفاع عن ابي تمام، او ما يرويه ابو الفرج الاصفهاني من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التي دارت حول (طريقة القدماء) و(طريقة المحدثين) في الموسيقى والغناء. فالأهم من ذلك ان نرد هذه الجوانب المتباينة الى قرانها المتحد الذي تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، وان ننظر الى هذه الكتابات من حيث هي مستوى من مستويات نص متكامل. تمثله كل كتابات ابن المعتز التي وصلت الينا. والتي تنطوي على نظراته السياسية وافكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الابداعية. وذلك لنكشف - من خلال هذا النص

المتكامل - عن الدلالات الاساسية التي تنسرب في كل مستوياته، والتي لا يمكن فهم دلالة اي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الاساسية. واحسبني في حاجة الى القول بان فهم المستوى الخاص بالنقد الادبي البلاغي في هذا النص المتكامل - وذلك هو الهدف الاساسي من هذه القراءة - لا يمكن ان يتم دون ادراك العلاقة المزدوجة التي تصل هذا المستوى النقدي البلاغي بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية، والتي تصل هذا النص المتكامل - في الوقت نفسه - بسياق أوسع من نصوص أخرى، تنطق التعارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الابداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة.

وتشمل صفة «القدماء» - من منظور هذه القراءة - أنصار الاتباع على مستويات متعددة من هذا الصراع، فتضم «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة و«أهل النقل» في مجالات الفكر المتعددة، أما صفة «المحدثين» فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة، تمثل القطب المضاد للاتباع، حيث «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع و«أهل العقل» في مجالات الفكر. وذلك بالمعنى الذي يجعل فهم أي مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التي تصل هذا المستوى بنظيره في قطبه المتجاوب من ناحية، وعلاقة التضاد التي تصل المستوى نفسه بنقيضه في القطب المتنافر من ناحية ثانية. ولكي لا ينجذب منظور هذه القراءة إلى أي مزلق شكلي ينفي صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين - في هذا الصراع - لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية فكرية تقوم في مطلق مجرد، بل كان تضاداً تضرب اصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين، تولّد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة

والمحكومة من ناحية ثانية.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب «المحدثين» وأنصارهم كانوا من الموالي الذين أسهموا في إقامة الدولة العباسية، أملاً منهم ـ على الرغم من تباين شرائحهم وطوائفهم ـ في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة، يجمع بينها تأكيد أولوية «العقل» التي تنفي أولوية «العرق» في علاقة المولى بالعربي، وأولوية «التصديق» في علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية «الطاعة» في علاقة المحكوم بالحاكم، وأولوية «النقل» في علاقة الخلف بالسلف. وذلك في سلسلة من المتوازيات التي شكلت رؤية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته ودرجاته بقاعدة العقل الذي هو حجة الله على عباده، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم. وبقدر ما كانت دعوة العقل ـ في هذه الرؤية ـ تنفي ضمناً أو صراحة أي تميز اجتماعي سياسي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، مؤكدة مبدأ «العدل» بمعانيه الكلامية المتعددة عند المعتزلة، كانت هذه الدعوة تنفي أي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر في الأدلة، مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الديني والاجتماعي، على نحو يؤكد حرية «اختيار» هذه الذات في إدراكها لموضوع معرفتها، وفي حركتها إزاء موضوع فعلها. وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية ـ في هذه الرؤية ـ تتجاوب مع مبدأ الشك الذي صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة، وتنفي الهالة المقدسة التي أحاطت بمفهوم «التصديق». وفي الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ «التطور»[1] الذي صاغه فلاسفة من أمثال الكندي وجابر بن حيان وأبي زكريا الرازي، ذلك المبدأ الذي انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه الإضافة التي يتحرك معها التاريخ في صعود دائم، وينطوي معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم.

وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية قرين «طريقة المحدثين» التي انسربت في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة، فتولدت طريقة للمحدثين في الشعر (مع بشار وأبي نواس وأبي تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذي تمثله طريقة القدماء. وتولدت طريقة للمحدثين في الغناء تجاوز نقيضها الذي يمثله الغناء

القديم. وتولدّت طريقة متجاوبة في الكتابة القصصية، أسّسها ابن المقفع، ذلك الذي كان تمثيله الكنائي - في «كليلة ودمنة» - للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح - في بيتي أبي تمام[٢]:

جَذَّبْتُ نداه غُدْوَةَ السبت جذبةً
فخرَّ صريعاً بين أيدي القصائد

فألبسَني من أمّهاتِ تلادَه
وألبستُه من أمهات قَلاّئِدي

وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخي جديد، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل في الفكر سنداً لطرائق المحدثين في الإبداع، بالقدر الذي تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعي المتحوّل الذي يحتوي الفكر والإبداع معاً، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما، فتولّد نقد أدبي «محدث»، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لابداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الاتباع نقيضاً لأنصار الابتداع في الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء. فهم أهل نقل، يلوذون بمبدأ «التقليد» الذي يواجه حرية العقل في الإبداع، ولكن على نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية. وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشي بنزعة عرقية تقابل بين «العروبة» و«الشعوبية» تقابل النقائض المتعادية، ليتمايز البشر على أساس من العرق، بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة، فإن الدوال السياسية تشي بنظرة تؤكد الحق المقدس في الحكم، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الديني، تأويل يحوّل الحق في هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم في علاقته بالمحكوم، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم في علاقته بالحاكم. وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلبي من غير نظر في الأدلة، على نحو يقرن ابتداع

العقل بالبدعة اقتران «البدعة» بالضلالة التي تفضي إلى الزندقة، فإن الدوال الأدبية تقترن بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئي من أبعاد الماضي، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئي صورة مثلى لماضٍ ذهبي لا سبيل إلى مجاوزته، بل على نحو تحوّلت معه هذه الصورة المتأولة لبعض الماضي إلى صورة مطلقة للماضي كله، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشويهاً لكل أبعاد الأصل الذي اختزلته، وغدا كل تغيير لها بدعة تفضي إلى الضلالة.

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التي انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التي باعدت بين «القدماء» و«المحدثين كانت تصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها في توجهاتها السياسية والاجتماعية، فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل - في عصرها الأول - تقاربها مع أهل النقل في عصرها الثاني. وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التي لم تر فيها الخلافة خطراً كبيراً عليها، وعلى الرغم مما قام به «ديوان الزنادقة» في عهد المهدي، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكريهم وسجنهم، فقد وجدت الخلافة العباسية في نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموي ما يدعم موقفها الاجتماعي ومنظورها السياسي خلال عصرها الأول، فشهد عهد المأمون ١٩٨ - ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ - ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ - ٢٣٢) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته في عهد المنصور والرشيد)، . وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذي مثله الكندي، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة في أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة.

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية، وذلك منذ عهد المتوكل - جد ابن المعتز - الذي انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء، فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤ هـ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤ - ٢٤١ هـ)، وأمر الناس بالتسليم والتقليد، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم «أصحاب الحديث» أو «أهل الأثر» أو «أهل السنة والجماعة»، وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم «أهل الحشو» الذين يجمعون على «الجبر

والتشبيه. . وينكـرون الخوض في الكلام والجدل، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات»[٣]. وبقدر ما وجد المتوكل (وأبناؤه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة في المبادىء النقلية التي أكدها «أهل السنة والجماعة» من الحنابلة، خصوصاً مبـدأي «التقليد» و«الجـبر»، فقـد وجد أهل السنة ـ هم كذلك ـ في التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوي على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة، فبالغوا في تمجيده إلى الحد الذي قالوا معه[٤]: «الخلفاء ثلاثة: ابو بكر الصديق يوم الردّة، وعمر بن عبد العزيز في رَدّه المظالم، والمتوكل في إحياء أهل السنة». وتولى ابن قتيبة (٢٧٦ هـ)، الذي كان على صلة بوزراء المعتمد، تسفيه آراء أساتذته السابقين من المعتزلة، ورميهم بكل نقيصة[٥]. وعمل «أهل السنة» ـ بوجه عام ـ على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل[٦]:

- «إياكم والقياس، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتم الحرام».
- «قدم الإسلام لا يثبت إلا على قنطرة التسليم».
- «من عرّض دينه للقياس لم يزل الدهر في التباس».
- «إياكم والتعمق، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمّق».
- العلم هو السنة، والجهل هو البدعة».
- «دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار».
- «علامة أهل البدع الوقيعة في أهل الأثر، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية».

وكـانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجي يحول دون الفكر العقلي والتأثير في أذهان العامة، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل إعمال العقل بالبدعة، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار، وذلك في سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد «أن سيئـات العبـاد يخلقها الله. . وأن العباد لا يقدرون أن يخلقوا شيئاً» لتؤكد هذه الدوال ـ على نحو ضمني ـ «طاعة كل إمام برٍّ وفاجر»، كما تؤكد أنه «لا يحل قتال السلطان ولا الخـروج عليه وإن جار»، فالله تعـالى «أمر خلقه بلزوم الجماعة. .

وندبهم إلى الاتباع وحثهم عليه، وذم الابتداع»[٧].

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال دريئة للهجوم الذي يقرنها بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام. فتوارى المعتزلة في الظل تجنباً للاضطهاد، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة «من تمنطق تزندق»[٨]، وأسهمت سيادة أهل النقل في انبثاق «المذهب الظاهري» على يدي داود بن علي الأصبهاني (ـ ٢٧٠ هـ)، ومذهب الأشاعرة الذي حاول به أبو الحسن الأشعري (٢٦٠ ـ ٣٢٤ هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل[٩]. وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحوّلة للدولة، إلى الحد الذي آذى معه العامة مفسراً جليلاً مثل ابو جرير الطبري لمتابعته بعض أصول الفكر الاعتزالي[١٠]، فانتهى الأمر بذلك المفسّر العظيم إلى أن يدفن بعد موته ـ عام ٣١٠ هـ ـ ليلاً بداره، «لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهاراً، وكان ذلك بتأثير الحنابلة»[١١].

وكان يوازي هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية، أعلى معها أنصار القديم ـ في الأدب ـ من طريقة البحتري التي قرنوها بمذهب «الأوائل» و«عمود الشعر» و«سهل الكلام» و«مذهب العرب»، في مقابل طريقة أبي تمام التي أخذت تقترن بالخروج على «كلام العرب» اقترانها بالتدقيق «وفلسفي الكلام». وذلك في هذا السياق العام الذي انسحب فيه العداء النقلي للتفلسف في مجال الفكر على «فلسفي» الكلام في مجال الشعر، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التي زعمت أن علم «العرب» ـ وحده ـ هو «العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان»[١٢]، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربي القديم مصدر «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»[١٣]، «فما تكاد تجد حكمة تُؤْثر، ولا قولاً يُسْطر، ولا معنى يُجْبر، إلا وللعرب مثل معانيه، محصوراً بقوافيه، موجزاً في لفظه، مختصراً في نظمه، مخترعاً لها، ومنسوباً إليها»[١٤]. ولم يكن من قبيل المصادفة ـ في هذا السياق ـ أن يقرن البحتري نفسه طريقته في الشعر بمذهب «العرب» الذي يشير إلى نقيضه الغائب، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء في مقابل طريقة المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة، وذلك في أبياته المعروفة[١٥]:

كلفتمونا حدود منطقكم
والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ
منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته
وليس بالهذر طوّلت خطبه

وهي أبيات موجّهة - في المحل الأول - إلى المحدثين الذين يميلون إلى «التدقيق وفلسفي الكلام». ولم يكن من قبيل المصادفة - في السياق نفسه - أن توازي الأفكار الأدبية لابن قتيبة (في عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (في عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع «النقل» و«التقليد». ولا فارق من هذا المنظور - بين ابن قتيبة الذي يقول لقارئه: «التقليد أربح لك، والمقام على إثر رسول الله أولى بك»، في كتابه «تأويل مختلف الحديث»[١٦]، وابن قتيبة الذي يقول للقارىء نفسه: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين»، وإن «كل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر»، في كتابه «الشعر والشعراء»[١٧]، ذلك لأن المخايلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد في الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكري لسيطرة مبدأ التقليد الأدبي في الكتاب الثاني، كما أن مبدأ «النقل» العام في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبي، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة «السماع» الذي هو اسم آخر للنقل.

٢ - ١

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذي لا سبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز، وحاولنا تحديد العلاقات التي تنطوي عليها هذه الكتابات، أو تحديد النسق المعرفي الذي تنطقه، كاشفة عن موقف نقدي متميز، ورؤية لعالم تاريخي محدد، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالاً وثيقاً بالموقف الفكري العام لتيار القدماء «النقلي» الذي مثله جماعة اللغويين من ناحية،

وأصحاب الحديث من «أهل السنة والجماعة» من ناحية ثانية. ولم يكن ابن المعتز غريباً على هؤلاء أو هؤلاء، فأساتذته جميعاً من أبناء ذلك التيار، منهم اللغوي مثل ثلعب والمبرد وأحمد بن سعيد الدمشقي صاحب الفراء الكوفي وأبي سعيد صعودا[١٨]، ومنهم المحدث صاحب الأخبار، مثل الحسن بن عليل العنزي، ومنهم من أثر فيه تأثيراً غير مباشر مثل ابن قتيبة، الذي كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) في هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة، في الثلث الثاني من القرن الثالث للهجرة.

ولا يرتبط عبد الله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب. فهذه الصلة نفسها قد تحددت ـ ابتداء ـ بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعي السياسي، بوصفه واحداً من أبناء الخلافة العباسية التي انحازت ـ منذ عهد جده المتوكل ـ إلى الحنابلة، ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة. كما أن هذه الصلة قد دعمها وعي ابن المعتز الطبقي ـ بقدر ما نطقها ـ في أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل ـ جد ابن المعتز ـ السماح للجاحظ المعتزلي بتعليم ابنه محمد المنتصر، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال خلافته، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التي تكون معها ابن المعتز فكرياً، والتي كانت موازياً ايديولوجياً لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل، فكان من الطبيعي ـ في سياق هذه التحولات ـ أن يدعو ابن المعتز لنفسه ـ عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم ـ بوصفه «الخليفة السني البربهاري»[١٩] ـ نسبة إلى الحسين بن القاسم البربهاري، مقدَّم الحنابلة في تلك الآونة.

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلاً على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة، فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية في حقيقة الأمر، توظَّف أيديولوجياً لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية، وكسب تأييدها في صراع أبناء البيت العباسي على كرسي الخلافة، منذ مقتل المتوكل على يدي ابنه وولي عهده، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبي، تمثلت في ما قام به «الزنج» و«القرامطة» و«الخوارج»، ناهيك عن الصراع السياسي بين طوائف آل البيت نفسها). يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية

والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن المعتز تشي بتباعده ـ من حيث الظاهر ـ عن التشدد النقلي الحنبلي في جوانب لافتة، أوضحها ـ على المستوى الأدبي ـ علاقة الشعر بالأخلاق.

ولكن الموازاة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل، سواء في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة، أو أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لغويون لا يتباعدون في تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة في آخر المطاف. والتقارب لافت بين المغزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري لهؤلاء جميعاً والمغزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري لابن المعتز، على نحو يمكن معه القول إن كلا الأفقين يتجاوب في «رؤية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة، خصوصاً إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفي التبريري الذي تتضمنه على مستوى العلة من ناحية، ومن منظور الدور الدفاعي الذي يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية، وذلك في المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية الفكرية للصراع المتعدد الأبعاد، الذي وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل. إن هذه الممارسة تنطق خطاباً مقنعاً لوعي اجتماعي متقارب العناصر، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب ـ على نحو متكرر ـ إلى دور دفاعي تؤديه هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التي ينتمي إليها ابن المعتز طبقياً. وهذه المجموعة هي التي عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقي من ناحية، والتي وجدت في فكر أهل النقل ـ من ناحية ثانية ـ أقنعة دينية أدبية، تدعم بها أقنعتها الفكرية، وتغيراتها الاجتماعية، وتبدلاتها السياسية.

ونقطة اللقاء التي يتقاطع عندها الأفق الفكري لابن المعتز مع الأفق الفكري للحنابلة ـ من منظور هذا النسق المعرفي الذي أشير إليه ـ هي نقطة تنطوي على مقولتين أساسيتين، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر»، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد»، إذ تنسرب هاتان المقولتان في مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد، تنبني منه رؤية عالم متجاوبة: يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخْمِد فيه

الحـركة، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفْقِده قدرة المعرفة وإرادة الفعل. ولكن على نحـو ترتـد فيه ثانية هاتـان المقـولتان على أولاهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة، التي تنطوي أواخرها على تقليد لأوائلها، على نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنساني ـ في كل مجالاته ـ مجلى لدورات التاريخ التي تدور على نفسها في زمان أبدي مطلق الثبات.

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و«الإنسان» المعلق في شباك التقليد، تؤدي هذه الرؤية دورها التبريري بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز في مستـوياتها الأدبية والفكرية، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذي يجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها، فيتجاوب الدفاع الشعري عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية ـ مثلاً ـ مع التبرير الفكري لعلاقات ثابتة بين البشر، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهي» الذي لا دخل للبشر في صنعه، ليتميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره، كأنـه الميراث المقدس، أو العلة النقلية المتعالية، التي لا سبيل إلى الخروج عليها. ويتجاوب التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت، لحمته الجبر وسداه التقليد، مع تبرير فكري موازٍ لعالم أدبي ثابت بدوره، لحمته الطبع الذي يرادف الجبر، وسداه الاتباع الذي يرادف التقليد، على نحو يغدو معه العالم الأدبي صورة أخرى من العالم الاجتماعي، كأن كليهما تكرار أزلي لعالم أول قديم لا سبيل إلى الخـروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث. وتتجاوب هذه المتوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرايا متقابلة، فتشير ـ دائماً ـ إلى دلالة متكررة الرجع لرؤية نقلية عن عالم تاريخي يولدها ليبرر نفسه بها. وبقدر ما يسقط مفهوم «الجبر» نفسه على مفهـومي التـاريخ والإنسـان، في هذه الـرؤية، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم، إلى علاقة يحكمها «التقليد»، الذي يغدو مبدأ مطلقاً في المعرفة والأخلاق والإبداع، فتصبح المعرفة نقلاً من غير نظر في دليل، وتصبح الأخلاق اتباعاً من غير تأمل في عِلَّةٍ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر في المعرفة والأخلاق[٢٠]. ويغدو التقليد وجهاً آخر للجبر الذي تنطوي معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا من حيث علّة تولدها، التي تجعل منها قناعاً للتوجهات

الاجتماعية السياسية لم يتقنع بها، ومن حيث وظيفتها التي تجعل منها وعياً زائفاً يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه. باختصار، من حيث هي نسق معرفي تخييلي غايته تبرير الفكر لعالمه، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه.

٢ - ٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيما بينها بمقولتي «الجبر» و«التقليد»، إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهي الذي:

«ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام، وفضل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام، واختص من خلقه نبينا محمداً عليه أفضل الصلاة والسلام»[٢١].

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية، في سياق يغدو معه هذا النفي مبرراً لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهي، الذي لا دخل للبشر في صنعه، وبكيفية يولد معها هذا النفي عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلة متعالية، لا دخل للبشر في توجيه مسارها، وبتأويل ديني مضمن، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم، فجعلهم فريقين: فريقاً للنعيم فضلاً، وفريقاً للجحيم عدلاً، وجعل منهم غوياً ورشيداً، وشقياً وسعيداً، وقريباً من رحمته وبعيداً»[٢٢]. وبقدر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» في هذا السياق، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه، فيعلو بعضه على بعض درجات، وذلك على أساس من وراثة النبي ﷺ، وعلى نحو تومىء معه الإشارة العامة للضمير - في «نبينا» - إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك، هم ملوك بني العباس الذين ورثهم الله - بفضله - خلافة النبي ﷺ، وحباهم بها دون غيرهم من الملوك، بل دون من يشاركهم رابطة القربى بالنبي ﷺ.

هذا التمايز يشير ـ آخر الأمر ـ إلى مقصد أساسي من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء»، هو تفضيل بني العباس على أقربائهم من آل البيت، وعلى غيرهم من المنافسين لهم في الحكم، تبريراً لما عده العباسيون حقهم المقدس في الحكم، وتأكيداً له على السواء. ويتضح هذا المقصد عندما يحدد ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار: في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس»[٢٣]. وتلك عبارات لا معنى لها إلا توظيف الكتاب بوصفه عنصراً من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية.

ويحرص ابن المعتز ـ في هذا التوظيف ـ على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بني العباس، إسهاماً منه في دعم موقف أسرته في صراعها السياسي ضد المنافسين لها من الصموة، أو المتمردين عليها من العامة، ويتجاهل الشعر الذي يمكن أن يعكر ذكره على هذه الغاية (كالشعر الذي ينطق بسوء أحوال الرعية)، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومي، الذي هجا والده الخليفة المعتز، ويعرض عن القصائد التي قالها الشعراء في مدح العلويين أو الفاطمية، ويحتفي بالناصبية، من أمثال مروان بن أبي حفصة، الذي قال:

أنى يكون وليس ذاك بكائن
لبني البنات وراثة الأعمام

«فنال بهذا البيت مالاً عظيماً»[٢٤]. أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالي بني العباس، من أمثال سديف الذي قال:

أصبح الملك ثابت الأساس
بالبهاليل من بني العباس

وأبي دلامة. ومن السائر الجيد قوله[٢٥]:

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس

ومنصور النمري الذي قال للرشيد:

يا ابن الأئمة من بعد النبي ويا ابـ
ـن الأوصياء، أَقَرّ الناس أم دفعوا
إن الخلافة كانت إرث والدكم
من دون تيم، وعفو الله متسع
وما لآل علي في إمارتكم
حق، وما لهم في إرثكم طمع

وذلك من قصيدة «عجيبة في المدح . . لم يقل مثلها أحد»[٢٦]، والترجمة لبعض مداحي العلويين من أمثال دعبل والسيد الحميري لا تعكر على هذا القصد السياسي من كتاب «طبقات الشعراء»، فابن المعتز - في النهاية - لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيداً عن منافسة بني العباس في الحكم، بل إن له قصيدة في مدح علي بن أبي طالب، ثم إن الترجمة لبعض مداحي العلويين لا تعني ذكر القصائد التي تمس «الملك العباسي»، بل الاحتفاء بقصائد مدح بني العباس، كأرجوزة دعبل في المأمون على سبيل المثال[٢٧].

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسي من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التي يُفتتح بها الكتاب تجاوبت دلالة «التقليد» و«الجبر»، على نحو يغدو معه الجبر الذي «فُضِّل» به صنف ملوك بني العباس على غيرهم مولِّداً لمفهوم التقليد الذي يفرض طاعة بني العباس على من دونهم، وذلك بالمعنى الذي يقترن بمفاهيم ملازمة، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة، وهي مفاهيم ذات صلة بالممارسة السياسية للحنابلة في ذلك العصر، حيث كانوا - حتى في حال اقتناعهم بفجر الأئمة - يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح، و«لا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»[٢٨].

إن مفهومي الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب - من هذا المنظور - إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس في الحكم، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «بِراً كان أو فاجراً»، بل يتحولان إلى مبرر ديني، يستند إليه ابن المعتز في دفاعه الشعري

عن أسرته العباسية في الحكم، خصوصاً حين يقول لأقربائه الحكام[٢٩]:

يا آل عباس لَعاً من عثرةٍ
لا تركنن إلى الغواة الحسّد
شدوا أكفّكمُ على ميراثكم
فالحق أعطاكم خلافة أحمد
فمتى يرمّها الرائمون فبادروا
هاماتهم حصداً بكل مهند

أو يقول لأقربائه العلويين:

دعونا ودنيانا التي كلفت بنا
كما قد تركناكم ودنياكم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين:

ولما أبى الله أن تملكوا
نهضنا إليكم وقمنا بها
ونحن ورثنا ثياب النبي
فلِمْ تجذبون بأهدابها

....

لكم رحم يا بني بنته
ولكن بنو العم أولى بها
فمهلاً بني عمنا إنها
عطية رب حبانا بها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذي ينبغي المحافظة عليه، كما تؤكد الملك العباسي بوصفه «فضلاً إلهياً»، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة، أعني فضلاً هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الإلهية التي لاسبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلاً (أو حرمه منها عدلاً). وذلك في خطاب سياسي دفاعي يمتد بقداسة الفضل الإلهي من العطية إلى المُعْطَى، وهو الخليفة العباسي الذي لا بد أن يكون:

متـفـرداً يمـلي الـصـواب على آرائـه رب يوفـقـهُ

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعي يتضمن دوالّه التبريرية التي تكشف عن المغزى الوظيفي لكثير مما يقوله ابن المعتز نثراً في كتاباته، خصوصاً حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى»[٣٠]، وذلك بالمعنى التأويلي الذي ينطوي معـه التسليم السياسي بالحكم العباسي على تصديق اعتقادي بشعارات حنبلية، ينطقها ابن المعتز في صيغ من قبيل[٣١]:

- القَدَرُ يَخْتَارُ ولا يُخْتَارُ عليه».
- «للأقدار الاختيارُ علينا، وفيها الخيرُ لنا من حيث ندري ولا ندري».

وتتجاوب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعي طبقي حاد، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذي يمتلك الحق المقدس في الحكم، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده، وأدناهما وأحقرهما العامة السفلة. ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز، أو إلغاء المسافة بينهما، فالتضاد الذي يباعد بينهما تضاد أزلي مقدور على العباد، لا مفر منه ولا مناص، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد. فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذي يجعل بعضها فوق بعض درجات، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلي في الكون، وتدميراً لسلامة المجتمع الذي لا معنى له دون تميز البعض على البعض، أو تميز الأعلى الذي هو أعلى بحق المولد، أو الميراث، على الأدنى الذي هو أدنى بقدر مقدور، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته.

والثنائية المتدابرة التي تنطوي عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدنى أشبه بالثنائية التي يتميز بها العقل عن الهوى، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد. ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حنبلي، أشبه في منطوقه بالعدالة بمعناها الأفلاطوني في «الجمهورية»، أعني عدالة اللامساواة، التي توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التي ينتمي إليها هذا الفرد مجبوراً، لا يحاول ان يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات، كي لا تختل الفوارق التي يقـوم عليهـا توازن المجتمـع، أو ينقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى.

وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة، ففي قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسي الذي هو روح الأمة، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»[٣٢]. ويلي هذا الخليفة الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة، الذين يشبهون أدنى ما في الجسد وأحطه. ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام، ففي هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيذان بزوالها، لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»[٣٣]. وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقي بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم في سلم العلاقة الطبقية التي تتحول إلى علاقة بين روح وجسد، فيغدو الطرف الأعلى مختصاً بالفضائل التي تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التي تبدو كأنها عقاب إلهي وُسِمَ به السفلة من الناس، الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد:

« ولو كانت المكارم تنال من غير موؤنة لاشترك فيها السِّفلة والأحرار، وتساهمها الوضعاء مع ذوي الأخطار، ولكن الله تعالى خصّها الكرماء الذين جعلهم أهلها، فخفف عليهم حملها، وسوغهم فضلها، وحظرها على السِّفلة لصغر أقدارهم عنها، وبعد طباعهم منها، ونفورها عنهم، واقشعرارها منهم»[٣٤].

ولا غرابة ـ والأمر كذلك ـ أن يفتتح ابن المعتز كتابه «فصول التماثيل» باحتقار لافت لأخلاق العامة، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازياً للتميز، ينقسم معه «العلم» إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة، ويقترن أعلاها بجنس الملوك. وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعي أن ينماز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذي يضيء بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم. ومن الطبيعي ـ في الوقت نفسه ـ أن يُحْجَبَ هذا العلمُ عن السفلة ـ العامة، إلى الدرجة التي يقول معها ابن المعتز:

«تنكبت ما يسهل على الرعية حمله، إلى ما يضجرها نقله، ليستوطن شريف اختياري محله، ويسعد به أهله، ويحظى بكريم جوهره الخاص ذو الشرف.. إذ أحق الناس بفاضل الأدب.. وأولاهم باجتذاب مكنونه.. من كان صريح

النسب، صحيح المركب»[٣٥].

ومن الحمق ـ إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب ـ أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك، ففي ذلك التطلع مفسدة للحياة التي ينبغي أن تقوم على تمايز الخلق، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدباً وعلماً وفضلاً:

«ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب، وصح الخبر المروي عن الرجل المرضي: لا يزال الناس بخير ما تباينوا. فإذا تساووا هلكوا. هذا، وليس شيء أضرّ من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين. ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ـ ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قوّاده وعامة أجناده ـ من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول. . لأن ذلك أجمع يغرس المحن. ويوقد الفتن. . ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحول الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة»[٣٦].

هذا الوعي الطبقي الذي يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضي إلى مبادىء لافتة بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية. ويحرص ابن المعتز ـ في الجانب الأول ـ على التأكد من أصول من يروى لهم، فيميز بين الأغفال الذين عدموا الأصل والحسب المشهور، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء. وهو في الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التي تشيع على ألسنة العامة، مؤثراً عليها القصائد التي لا يعرفها سوى الخاصة، على نحو يحوّل القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية في غير حالة، بل على نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذي يلهج به «العامة الحمقى» مع إيثاره «ما لم يشتهر عند العوام» من الشعر الذى «يستملح . . ويروى بكل أرض عند الخواص»[٣٧]. وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبي (البلاطي) التي افتتحها فقيه نقلي، ارتبط بالحنابلة أوثق الارتباط، أعني ابن قتيبة، الذي أكد أن الشعر «يختار ويحفظ . . لنبل قائله»[٣٨]، وذلك في سياق أفضى ـ بعد ابن المعتز ـ إلى تصورات من قبيل[٣٩]:

«بُدِىء الشعر بِمَلِكٍ وخُتِمَ بِمَلِكٍ. لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أقر للعيون وأشفى للصدور، فشرف القلائد بمن قُلدها، كما أن شرف العقائل بمن ولّدها:

وخـير الـشـعـر أكـرمـه رجـالاً
وشر الـشـعـر ما قال الـعـبـيـد

٢ ـ ٣ ـــــــــــــ

ويتصل بهذا الوعي الطبقي لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقته، بكل ما يمثله هذا الترف من «أبهة الملوكية»، أو يفضي إليه من مجون «صنف الملوك» الذي تنطقه أبيات نقرأ منها(٤٠):

وإني وإن كان الـتـصـابي يحثّني
لأبـلغ حاجـاتي وأجـري إلى قدري
كريـم الـذنـوب إن أُصِـبْ بعض لذة
أدَعْ بعـضهـا خوف الأحـاديث والـوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط في طلب اللذة بمبدأ أخلاقي مؤداه أن «التوسط زين العمل»(٤١)، ولكن على نحو يلتبس معه معنىَ القَدْر بالقَدَر، الالتباس الذي يبرر الازدواج المداجي في سلوك «كريم الذنب»، فيفضي إلى تأويلات انتجتها ـ أو شجعت عليها ـ طبقة «صنف الملوك»، لا لتأكيد مبدأ «الحق المقدس في الحكم»، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ «الحق الملوكي» في ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية. وإذا كان «أهل الحرمين» قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرموا الغناء، ففي بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز، الذي يأخذ من الرأيين أهونهما، وهو الإباحة في السماع والشراب، فنقرأ عنده(٤٢):

اسـقـني ما تمج سحـم الـزقـاق
واقـر سمـعـي ثواني الحـذاق

رأينـا في السـماع رأي حجـا
زي وفي الشرب رأي أهـل العـراق

وذلك ليغدو «الشراب» جانباً من أبهة الملك، لا إثم فيه ولا تثريب، بل مرتبة خفيفة، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء. فالشراب «مشمة الملك، وتاج بدره، وعروس مجلسه، وتحفة نفسه، وشفاء حزنه» - فيما يقول ابن المعتز. وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذي يقول: «خير الأشربة ما كان صافي الأديم زكي النسيم»[٤٣]. ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث «الندامى» إلى مرتبة العلم، ويؤلف فيه كتاباً هو «فصول التماثيل في تباشير السرور»، يحتفي فيه بسمره مع ابن عمه المعتضد، الخليفة العباسي، حول أوصاف الخمر التي ذكرها الشعراء السابقون، أو يؤلف كتاباً آخر هو «الجامع في الغناء».

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من لهو بريء أو غير بريء، خاصـه ابن المعتز معتمداً على مكانته وثرائه، ففي عالمه الذي تطرّز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى، وتخلط فيه الراح بين عشق الجواري وعشق الغلمان، وتتناثر أصناف اللآلىء واليواقيت والجواهر على الرؤوس في تشبيهات صرخ معها ابن الرومي البائس قائلاً: «واغوثاه! هذا إنما يصف ماعون بيته» - ما يعث على اللهو والمتعة والمجون، وما يعمي على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التي شغلت المتمردين من أمثال بشار والنواسي وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي.

وينتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية، أو تأويلات اعتقادية، يغدو معها عفو الله متسعاً فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته النثرية على السواء، ولكن بالمعنى الذي تبسط معه «المغفرة» ظلها على كل شيء في الحياة الدنيا، ما عدا التجديف في الألوهية أو الحكم المقدس. وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له، ويسلم بالقدر خيره وشره، ويطيع أولي الأمر من بني العباس، تاركاً علم الخلق للخالق، قائلاً مع ابن المعتز[٤٤]:

أرى الــدهــر يقضي كيــف شاء محكــما
ولا يمـلك الإنــســان بســطاً ولا قبـضــاً

فله ان يتماجن، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته، متناسياً همه بالخمر، متغزلاً بمن شاء. المهم ألا يُنسب الشاعر إلى الجماعات الهدّامة كما نسب النواسي إلى الخوارج[٤٥]، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبد القدوس، وأن لا يؤرق العقول بشكه في اليوم الآخر، أو الثواب والعقاب، كما فعل أبو نواس، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار، أو يمتد بشكه، فيما تراه العين إلى ما لا تراه، فقد «تزندق أبو العتاهية» ـ فيما يقول ابن المعتز ـ بقوله[٤٦]:

إذا ما استجــزت الشــك في بعض ما ترى
فما لا تراه الــعــين أمــضــى وأجــوز

وصار «خبيث الدين، يذهب مذهب الثنوية»[٤٧].

ولكن بقـدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة في جانب، وعـلاقـة الشعـر بالأخـلاق في جانب ثان، فإنها توقع صفة «التقليد» على الجانب الأول، في الوقت الذي تخايلنا بنفي صفة «الجبر» عن الجانب الثـاني، على نحـو يبـدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقرّ للشاعر بحريته في الجانب الأخـلاقي، وينفي عنـه هذه الحـرية في الجـانب الاعتقـادي. ولكن الجـانبـين المتعارضين ـ في هذا السياق ـ مجرد وجهين لموقف واحد متحد، أعني موقفاً تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل ديني على العقيدة الدينية، فيغدو الخروج على الأولى خروجاً على الثانية، والعكس صحيح بالقدر نفسه، ما ظلّت العقيدة الدينية مؤوّلة لصالح العقيدة السياسية، وما ظل الملك بالدين يبقى والدين بالملك يقوى ـ فيما يقول ابن المعتز. وفي الوقت ذاته، تسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلاً أخلاقياً ـ يبرر ترفها ـ على العقيدة الدينية، مؤكدة مبدأ «العفو» الذي تتسع معه «المغفرة» لكل شيء ما عدا «الشرك» بالله، وذلك في عملية تأويل متحدة الوظيفة، بالمعنى الذي يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة ««مقلّدة» للمعتقد السياسي الديني لمن يتولى الحكم، وبالمعنى الذي يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق

«صنف الملوك» الذي ينتمي إليهم ابن المعتز.

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمَّنة بين «المجون» و«الزندقة» في كتابات ابن المعتز، فيكتسب «المجون» الملازم لرقة الملوكية وترفها معنى الإباحة، وتكتسب «الزندقة» الملازمة للخروج على التأويل الديني - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم، وذلك في سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية، على نحو يغدو معه المجون مقبولاً لأنه بعض «الفسق» الذي يقع ضرره على صاحبه، وبعض التطرُّف الذي هو لازمة من لوازم «الأبهة» الاجتماعية. ومهما بلغت حدته ففي عفو الله متسع للصفح عنه، على النقيض من الزندقة التي هي خروج على النموذج التأويلي للتصورات الدينية، وتهديد للعقيدة الدينية السياسية - أو السياسية الدينية - في الوقت نفسه. وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر «المتزندق» في كتاباته، وأن يحرّم الهين منه، في الوقت الذي يحتفى فيه بالشعر «الماجن»، بل يخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها في تراثنا النقدي) دفاعاً عن هذا النوع الأخير من الشعر.

ويرجع سبب هذه المساجلة(٤٨) إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبي نواس، وأنشدت في المجلس قصيدة النواسي التي مطلعها:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء

والتي منها هذا البيت:

لا تحظر العفو إن كنت امرءاً حرجاً
فإن حظركه بالدين إزراء

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجاباً بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية: «ولا تيئسوا من روح الله إنه لا ييئس من روح الله إلا القوم الكافرين» [يوسف ٨٧ : ١٢]. وهو معنى يؤكد دلالة النفي المضمّن التي يؤديها بيت النواسي - داخل القصيدة - للصرامة الاعتزالية التي ضيق بها إبراهيم بن سيار

النظّام من مفهوم «العفو». ولكن هذا التأويل الذي يصل بيت النواسي بمفهوم «العفو» الذي يتبناه ابن المعتز «السني»، والذي يعد نفياً ضمنياً لصرامة «الوعيد» الاعتزالي في «النهي عنِ المنكر» ـ هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذي كتب إلى ابن المعتز قائلاً:

«كان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم، ولا يدونوه في كتبهم، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم، لأن ذوي الأقدار والأسنان يجلون عن روايته، والأحداث يُغَشُّون بحفظه، ولا ينشد في المساجد، ولا يتجمّل بذكره في المشاهد، فإنْ صُنعَ فيه غناء كان أعظم لبليّته، لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى، فيهيّج الدواعي الدنيئة، ويقويّ الخواطر الرديئة. والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة بالسوء. والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها. والحسن بن هاني ومن سلك سبيله من الشعراء في الشعر الذي ذكرناه.. شطار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم وحسّنوا ركوب القبائح.

فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل متصوّن أن يستقبح ما استحسنوه، ويتنزه عن فعله وحكايته. وقول هذا الخليع: تَرْكُ ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، حضٌ على المعاصي، أن يتقرب إلى الله عزّ وجل بها، تعظيماً للعفو، وكفى بهذا مجوناً وخلعاً داعياً إلى التهمة لقائله في عظم الدين. وأحسن من هذا وأوضح قول أبي العتاهية:

يخاف معاصيه من يتوب
فكيف ترى حال من لا يتوب»

ولا شك أن عبارات أبي بكر نطاحة تنطوي على دوال ثابتة محددة، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقي «النقلي» على شعر المحدثين بوجه عام، وشعر أبي نواس بوجه خاص، فهناك ـ أولاً ـ التركيز «الظاهري» على المحتوى الأخلاقي المباشر للشعر. والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) في السلوك الانساني وهناك ثانياً الحكم على هذا المحتوى في ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته

بل من خارجه، على نحو ينفي القيمة الداخلية للشعر. لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفاً. ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبي بكر (نطاحة) قال فيها:

«لم يقل أبو نواس ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره، والبيت الذي أنشد له بحضرتنا:

لاتحـظر العفـو إن كنت امـرءاً حرجـاً

فإن حظركـه بالـديـن إزراء

«وهذا بيت يجوز للناس جميعاً استحسانه والتمثل به. ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المُبَرِّزُ في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغو بصبوةٍ. ولم يرخص في هفوةٍ، ولم ينطق بكذبةٍ، ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولم يزوّر الباطل ويكسبه معارض الحق. ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعديّ بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً ومواعظ في أشعارهما من امرىء القيس والنابغة..

«وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعهيرهم، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفي حلق المساجد؟ وهل يروي ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبي ﷺ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر».

وواضح في أجابة ابن المعتز حماسته في الدفاع عن تأويله الاعتقادي السابق لمعنى «العفو» في بيت أبي نواس من ناحية، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع «المغفرة» الذي يبرر أخلاق الترف التي عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية. ولذلك تقترن حماسة الدفاع ـ في الإجابة ـ بعملية تأويلية متعددة الأبعاد: فهناك التفسير الذي ينفي به ابن المتعز تهمة «القبح» الديني الأخلاقي عن بيت أبي نواس ليرد البيت إلى حظيرة «الحسن» خلقاً وديناً، وهناك ـ ثانياً ـ التنظير العقلي الذي ينفي به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، ومن ثم التلازم الدائم بين «التبريز» في الشعر و«الاقتصار» على الصدق. وهناك ـ اخيراً ـ

التأصيل النقلي الذي يرتبط بما رواه السلف الصالح من «الأشعار التي عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين».

٣ ـ ١ ____________

أشرت في الفقرة ٢ ـ ٢ إلى أن كتاب «طبقات الشعرا» لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية وخصومها. ولكن هذا الغرض السياسي يتجاور مع غرض أدبي يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه. فالكتاب ـ من المنظور الأدبي ـ كتاب عن طبقات الشعراء «المحدثين» الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل، وصاغ أكثر أبعادها ايجابية أهل العقل.

صحيح أن الغرض الأدبي من الكتاب يبدو بعيداً عن الغرض السياسي ومستقلاً عنه. وفي الوقت نفسه، يبدو ابن المعتز حفياً بأخبار المحدثين وأشعارهم التي تجتذب النفوس إليها، بحجة مؤادها «أن لكل جديد لذة»[٤٩]. ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب. وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة، وتكشفت الكيفية التي يسقط بها الغرض السياسي للكتاب نفسه على غرضه الأدبي، فضلاً عن الكيفية التي يتجاوب بها موقف ابن المعتز المضمن ـ في الكتاب ـ من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين، مع موقفه الموازي من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل.

ويبدأ هذا التكشف فعله عندما نأخذ في الحسبان المعنى المحدد الذي يتخذه مصطلح «المحدثين» في سياقات الكتاب، وما تنطوي عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة، تقترن بمصطلح «الطبقات»، الذي يتجاوب مع مصطلح «المحدثين» في الدلالات المضمنة والوظائف.

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم «المحدثين» بمعناها الزمني وليس الفني في أغلب سياقات كتابه، أي بالمعنى الذي يقرن «الحديث» بالمعاصرة في الزمن وليس بالمفارقة في الاتجاه، على نحو ينصرف

معه التقابل الدلالي - في الكتاب - بين «أخبار المتقدمين وأشعارهم»، و«أخبار المحدثين وأشعارهم»، إلى التقابل الزمني، الذي يسوي بين أبي تمام والبحتري - مثلاً - في وعاء المعاصرة، على الرغم من اختلافهما في الطريقة، ويفصلهما - في الوقت نفسه - عن المتقدمين عليهم في الزمن وليس الفن. ولذلك تتجاوز - في الكتاب - تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الدي عاشوا فيه، فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وبشار وأبي الهندي.. الخ)، وتتعاقب - بعد ذلك تراجم الشعراء العباسيين الخلص بتعاقب زمانهم، على نحو تغدو معه ترجمة أبي نواس سابقة على ترجمة أبي تمام، التي تسبق - بدورها - ترجمة البحتري.. الخ.

هذا الترتيب الزمني للتراجم في الكتاب دال يقترن مدلوله بما يرد في محتوى التراجم نفسها، فتشير دلالته إلى نوع من التعاقب ونوع من التسوية في الوقت نفسه، أعني أنه يشير إلى تتابع التراجم في الكتاب بتعاقب السنوات التي عاش فيها الشعراء المحدثون جيلاً بعد جيل، في الوقت الذي ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة في هذا الترتيب تسويةً دالةً تتجاور معها كل الأجيال في وعاء المعاصرة للدولة العباسية «الحديثة».

هذه الدلالة التي ينطوي عليها مصطلح «المحدثين» تتجاور - بدورها - مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» في الكتاب، حيث يقترن معنى «الطبقات» - في هذا المستوى - بما لا يفارق تعاقب الزمن وتسوية القيمة في آخر المطاف، فتقترن دلالة الطبقات - في جانب منها - بدلالة التتابع الزمني التي يتضمنها جمع المؤنث للطبق أو الحقبة من الزمان، التي تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل. وتقترن هذه الدلالة - في جانب مغاير - بالمشابهة التي تتصل بها المجموعة المتقاربة - زمناً أو عهداً - في طبقة أو جيل، والتي تتصل بها الأجيال المتشابهة في طبقات. وتقترن الدلالة - اخيراً - بالتسوية التي تنتج عن تشابه الآني والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة، حيث الطبقة من كل شيء ما ساواه، فكل مجموعة متطابقة في وجه شبه طبقة، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة في الوجه نفسه.

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» ـ في مستواه الأول ـ على المعنى الزمني المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تآلف الاثنان معاً في علاقة لافتة، تتجاوب مع الغرض السياسي للكتاب. ذلك لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوي بينهم جميعاً في وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها ـ في هذا الزمن ـ هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي. ومن اللافت للانتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين في الكتاب، حيث ما يربو على مائة وثلاثين ترجمة، لا يشير ـ في هذا المستوى ـ إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء في علاقتهم بالدولة العباسية، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسناً» «جيداً» «مفلقاً» «مليحاً» مقتدراً».. الخ. وتغدو قصائدهم كلها «عيوناً» و«أشهر من الفرس الأبلق»، بل «أشهر من الشمس والريح».

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين ـ في هذا المستوى ـ هي الوجه الأدبي للغرض السياسي من الكتاب، فكما أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» في هذا المستوى، وقصرها على المدلول الزمني لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها، فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات»، وقرنها بالتسوية في القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحاً أو طالباً العطاء، أو حتى مسامراً أو مغنياً أو نديماً. وإذا كانت الدلالة الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها التورط المباشر في الخصومة الأدبية، الواقعة بين مختلف اتجاهات الشعراء «المحدثين»، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملاً للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس»، ليبقى هذا المدح صافياً خالصاً «مذكوراً عند الناس» في شعر «كله حسن جيد»، وفي قصائد «سارت مسير الشمس والريح».

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال ـ في هذا المستوى ـ لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذي يجب أن يكون «مذكوراً عند الناس»، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة هي[٥٠]:

ـ «ومما يستحسن من شعره، وإن كان كله حسناً».
ـ «ومما يستحسن له. وإن كان شعره كله حسناً جيداً».
ـ ومما يستملح له، وإن كان شعره كله مليحاً».
ـ ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن».
ـ ومن جيد شعره، وإن كان كل شعره جيداً».
ـ ومما يستملح من شعره، وشعره كله حسن».

وهي صيغة تنفي التميز بين جوانب شعر أي شاعر، مؤكدة تسوية القيمة التي يغدو معها شعر الشاعر كله «جيداً» «حسناً» «مليحاً»، وفي الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبي الهندي وربيعة الرقي ومسلم بن الوليد والحارثي وأبي تمام، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة، فتجعل منهم «طبقة» واحدة تستوي عناصرها في هذا المستوى من الدلالة، حيث تلعب الأخبار المخايلة عن العطايا التي نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بني العباس وأمرائهم دوراً لايقل في مغزاه عن الدور الذي تلعبه هذه الصيغة نفسها.

ولكن ذلك كله في مساقات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبي دلامة قوله[٥١]:

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم
قوم لقيل اقعدوا ياآل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا
إلى السماء فأنتم سادة الناس

ولا نقرأ ـ قط ـ لأبي نواس قوله[٥٢]:

هذا زمان القرود فاخْضَعْ
وكُنْ لهم سامعاً مُطِيعا

بل في مساقات نقرأ فيها عن بشار الذي «خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء، وأخذ فوائدهم، وكان يمدح المهدي ويحضر مجلسه، وكان يأنس به ويدنيه ويجزل له في العطايا[٥٣]»، ولا نقرأ ـ قط ـ عن ابن الرومي الذي كان نقيضاً فنياً لابن المعتز الشاعر، ومعارضاً سياسياً لوالده الخليفة المعتز.

هذه المساقات التي ينطوي معها الحذف على دلالة لاتقل أهمية عن دلالة الذكر، تفضي إلى مستوى مغاير، تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبة عن الكتاب، على نحو يومىء إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات»، معنى لايشير إلى التسوية هذه المرة، بل إلى نقيضها الذي تعلو معه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على مايمكن أن يناقضه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه، تماماً كما يمكن أن تعلو قيمة هذه المقطوعة التي يذكرها ابن المعتز في ترجمة أبي تمام[٥٤]:

محمد بن حميد أخلقت رممه
هريق ماء المعاني مذ هريق دمه
تنبهت لبني نبهان يوم ثوى
يد الزمان ـ فعاثت فيهم ـ وفمه
رأيته بنجاد السيف محتبيا
كالبدر لما جلت عن وجهه ظلمه
في روضة قد كسا أطرافها زهر
أيقنت عند انتباهي أنها نعمه
فقلت والدمع من حزن ومن فرح
في النوم قد أخضل الخدين منسجمه
ألم تمت يا شقيق النفس مذ زمن
فقال لي: لم يمت من لم يمت كرمه

في الحال والمنزلة، أو المرتبة والدرجة، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه، في المساقات الغائبة لقصائده.

ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقية الجديدة لمعنى «الطبقات» ـ في مستواه الثاني ـ إلى الغرض السياسي من الكتاب مرة ثانية فحسب، بل تفضي بنا إلى نوع من المعايرة الأدبية التي يتراتب معها الشعراء المذكورون ـ في الكتاب ـ تراتبا يومىء إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين.

٣ - ٢

ويلفت الانتباه ـ من هذا المنظور الجديد ـ تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال، ينتظم معه ظهورها واقترانها بمجموعة متعينة من الشعراء، من مثل بشار بن برد، والسيد الحميري، وسديف، والحارثي، وابن ميادة، وأبي نواس، وأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف، وأبي عيينة، والخريمي.. الخ.. وفي الوقت نفسه، ينتظم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة من الشعراء، من مثل مسلم بن الوليد، وصالح بن عبد القدوس، وأبي تمام.. الخ. هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومىء إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز.

ويتكشف مجلي هذا التعارض ـ أولاً ـ عندما نأخذ في الحسبان علاقة المجاورة التي تصل بشار بن برد والسيد الحميري بأبي العتاهية وأبي عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة التي تجعل منهم «المطبوعين الأربعة الذين لم ير في الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم، ومن لايقدَّم عليه، ولا يجارى في ميدانه»، لأنه «كان مطبوعاً جداً لايتكلف[٥٥]».

ويتكشف مغزى هذا التعارض ـ ثانياً ـ عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها، وهي أوصاف تتجاور في مجموعات دلالية تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة. فالشاعر المطبوع ـ في طبقات ابن المعتز ـ شاعر «منطيق». «فصيح»، «مفوه» «غزير»، «لسن»، «فحل»، «يضع لسانه حيث يشاء»، و«يلعب بالشعر لعبا»، «صاحب بديهة»، «قادر على الكلام»، يتدفق تلقائياً بالشعر كما يتدفق النبع الصافي بالماء الزلال، ميسر للشعر بفطرته التي فطره الله عليها، متيسر عليه بغريزته التي تجود بحملها في يسر وإسماح.. إلخ. وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذي غدا معه بشار «المطبوع جداً» أستاذاً للمحدثين وسيداً لهم لأنه «لايتكلف»، والحكم الذي يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف»، في شعر يعقوب التمار مثلاً[٥٦]، تحولت صفة «المطبوع»

والنعوت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التي تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية.

و«الطبع» مصطلح يتضمن معناه (في علاقاته السياقية التي تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضي أو «الجبر» من ناحية، وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم «التقليد» من ناحية ثانية، إذ يشير المصطلح - اسماً - إلى ماركب في الإنسان من خصال لاتفارقه، بغير اختيار منه أو إرادة، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و«السليقة» و«الفطرة» و«الغريزة» أو «السجية التي خلق الإنسان عليها». فالطبع - في هذا المدلول الاسمى - «مبدأ الحركة من غير تعور»، و«ما يقع للإنسان من غير إرادة». ويشير المصطلح - مصدراً - إلى الكيفية التي يتركب بها مبدأ أولي للحركة في الإنسان، أو الكيفية التي «يطبع» بها «المطبوع» - غير مختار - على قوالب ليست من صنعه، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه[٥٧]. وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر، على نحو يجعل جبر القُنْية فيما هو «مطبوع» قرين نفي الإرادة التي ينطوي عليها كل ما هو «مقلود»[٥٨]. وعلى نحو يجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة في «المطبوع» (الذي «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذي ينختم به «الطبع» الواحد - حتماً - على المتعدد من الصور.

هذه الدلالة التي يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تقاطع تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» في الأدب.

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» في محاولتهم نفي التعارض النظري بين أصلي «العدل» و«التوحيد» في فلسفتهم، وذلك في سياق ميزوا به بين المبدأ الأولي الذي يخلقه الله في الإنسان، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة، والفعل الإنساني الذي يوجه هذا المبدأ في اتجاه يختاره الفاعل بإرادته التي هي له على سبيل الحقيقة لا المجاز، والتي يتحكم بها الإنسان في حركة طبعه كما يتحكم في آلاته أو أدواته أو

جوارحه التي ليست من صنعه. وتوازي هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التي صاغها الجاحظ المعتزلي، عندما رد الشعر ـ من حيث مبدئه الأولي ـ إلى «الحظوظ والغرائز والأعراق»، ولكنه رد قيمة الشعر ـ آخر الأمر ـ إلى الجهد الإنساني الذي يكابده الشاعر في «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك»، بعد أن تتوافر للشاعر «صحة الطبع» التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده. فالشعر ـ عند الجاحظ ـ «صناعة»، والصناعة جهد إنساني يقع على مادة هي المعاني المطروحة في الطريق، التي «يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي». وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعاني» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق ـ خلال ممارسة هذا الجهد ـ إلى نظم فريد في تآلفه الصوتي والدلالي، الذي يشبه ـ في أثره ـ تآلف عناصر «النسج»، أو تآلف أصباغ «التصوير[٥٩]». هذا الفهم الاعتزالي الذي يتحكم به الجهد الإرادي من «الصنعة» في الخاصية الجبرية المتضمنة في «الطبع»، بالمعنى الذي تواجه به «الاستطاعة» الحركة المجبورة من «الطبائع»، وبالمعنى الذي ينفي ضمناً خاصة «التقليد» التي لايملك معها «المطبوع» إلا أن يطبع على قوالب، كان فهماً يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد، خصوصاً ما أكده بشار من أن الشاعر صانع لايقبل كل ما توررده «القريحة» أو يجود به «الطبع»، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و«نتاج الفكر المهذب»، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة «مكرمة عن المعنى المعاد»، الذي هو نقيض لإرادة الابداع الإنساني من ناحية، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية[٦٠].

ولكن هذا الفهم «المحدث» (الذي تعلو فيه قيمة الصنعة بالقياس إلى «الطبع») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد، الذين قرنوا «الطبع» بالسليقة العربية البدوية، التي تتصف بالتدفق الفطري التلقائي من ناحية، والبعد عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية، واستواء الصياغة ووضوحها من ناحية ثالثة. فالشاعر المطبوع ـ عندهم ـ هو الشاعر الذي تأتيه المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، وهو الشاعر الذي لايعقد شعره بالفكر، أو يتكلف حدود المنطق، وهو الشاعر الذي «يطبع على قوالب، ويحذو على أمثلة[٦١]»،

وذلك في مقابل الشاعر «الصانع» أو «المتكلف». وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذي يقوم شعره بالثقاف، وينقحه بطول التفتيش، ويعيد فيه النظر بعد النظر، في حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذي يمزج شعره بالفكر، ويخلطه بالثقافة الجديدة، فترى شعره دالاً على «طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات[٦٢]». وإذا اقترنت الصفتان معاً كان اقترانهما علامة على الشاعر المحدث، الذي خرج على عمود الشعر، وفارق مذهب «الأعراب والشعراء المطبوعين». وبقدر ما أعلى هذا الفهم من «الطبع» على حساب «الصنعة»، قرن الثانية بالتكلف، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفي الكلام، وذلك في سياق كان الإلحاح فيه على «الطبع» إلحاحاً يوازي الإلحاح على مبدأي «الجبر» و«التقليد»، ويخايل بعذوبة «البداوة» وبساطتها، التي ينثال معها الكلام سهلاً واضحاً، في مقابل تعقد الحداثة وغموض فكرها، الذي ينفي الجبر والتقليد، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعي به، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف.

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلي لمعنى «الطبع» في آخر المطاف. ولكنه لايتقبل الثنائية الحادة بين «القديم ـ المطبوع» و«الحديث ـ المتكلف» على علاتها في كتابه الطبقات، بل يكيفها تكييفاً ضمنياً يتناسب والغرض السياسي لكتابه من ناحية، وما حققته طريقة المحدثين في عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثر بها في شعره ونقده من ناحية ثانية. ويقوم هذا التكييف الضمني ـ أساساً على نقل الثنائية المتدابرة من مستواها الحاد الذي يقابل مقابلة مطلقة بين «قديم» و«حديث»، الى مستوى ثان يتقابل معه «حديث مطبوع» و«حديث مصنوع» (أو «متكلف»)، على نحو تقع معه صفة الطبع صراحة (هي ومصاحباتها الدالة) على «الحديث» الذي هو أكثر قرباً إلى القدماء، وتقع الصفة المناقضة ـ ضمناً ـ على الحديث الذي لايشبه شعر الأوائل، وذلك ليتمايز الأول عن الثاني من حيث القيمة، ويقترن الثاني ـ ضمناً على أقل تقدير ـ بالصنعة التي تقترن بالتكلف، الذي يفضي ـ بدوره ـ إلى الإحالة، ليصبح «المطبوع» من شعر المحدثين امتداداً في الزمن الحديث لطريقة القدماء ويصبح المصنوع من هذا الشعر نقيضاً ـ في الزمن نفسه ـ لطريقة القدماء التي تنأى عن التكلف.

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين في عصره قد تعدَّلت تعدلاً كمياً، وتركزت بين أنصار طريقة أبي تمام وأنصار طريقة البحتري، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذي أنتجه أمثال بشار من أوائل المحدثين أمراً يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التي نطقتها طريقة أبي تمام، التي صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة تهون معها البدايات الأولى في شعر بشار ومن شابهه. وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبي تمام التي هي أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس، في مقابل طريقة البحتري الذى هو «أولى بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري والخريمي وأمثالهم من المطبوعين[٦٣]»، وذلك في الوقت الذي أخذوا يتقبلون فيه مالا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين، بحجة مؤداها أن هذا الشعر «أشبه بالزمان» و«أشكل بالدهر» من ناحية، ولأن «الناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم[٦٤]». ولقد تقبل ابن المعتز هذا التمايز الأساسي بالقدر الذي تقبل به تبريره، وأكد أن «الذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم[٦٥]»، وأخذ يميز - داخل هذا الشعر - بين ما هو أشبه بالمطبوع من الشعر القديم وماهو أبعد عنه شبهاً ومشاكلة، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميري وأبو عيينة - وهم أوائل المحدثين ومخضرموهم - المطبوعين الأربعة «الذين لم ير في الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، وصار نفي التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم في قران أوسع، يصلهم بالبحتري الذي «هو أشعر الناس في زمانه[٦٦]»، ويصل البحتري - في الوقت نفسه - بأشجع السلمي صاحب «المدح الجيد والمعنى الصحيح» ومنصور النمري الذي هو «من فحولة المحدثين»، والخريمي الذي كان شاعراً مفلقاً مطبوعاً مقتدراً على الشعر[٦٧]»، ليباعد هذا القران بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام، ممن وصلت بهم الصنعة - بدرجات متفاوتة - إلى التكلف الذي هو «عقبي الإفراط وثمرة الإسراف[٦٨]».

٣ ـ ٣

ولكن هذا التكييف لايختلف جذرياً في مهاده النظري عن المهاد الذي ميّز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» بوجه عام، في عملية مفاضلة كان الإطار المرجعي للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلي لكل شاعر مطبوع.

هذا النموذج الأصلي «بدوي» السمات، «أعرابي» الملامح، «شفاهي» الصياغة، يتسم بقوة العارضة أو «الفحولة» التي تميز بها الكبار من الشعراء القدامى على صغارهم تميز الفحول على إناثها (أو حِقَاقِها) فيما قال الأصمعي، ويوصف بتدفق البديهة التي ينثال معها الكلام ارتجالاً على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة، ودون تأمل فكر أو استعانة ـ فيما قال الجاحظ، ويقترن بالقدرة على التشبيه الذي هو جار في كلام العرب «حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد» فيما قال المبرد[٦٩]. وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلي في علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه، تكشفت أعرابية هذا النموذج الأصلي عن بقية سماته الفارقة، حيث الوضوح الذي ينبسط معه المعنى فور سماعه، والبساطة التي لايحار معها الفهم، والسلاسة التي لايتعاظل معها الكلام، والاتساق الذي لاتتباين به الأبيات تباين «أولاد علة».

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث ـ «المطبوع» ـ في كتاب «طبقات الشعراء» تومىء إلى هذا النموذج الأصلي وتدل عليه. صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشملة الخشنة للشاعر البدوي المطبوع جبة الخز التي اكتساها نظيره المحدث، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التي عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية التي عاش فيها الخلفاء العباسيون، بكل ما في هذه القصور من «مذاكرة كقطع الرياض، ونشيد كالدر المفصل بالعقيان، وسماع يحيي النفوس ويزيد في الأعمار» [ص ٢١٠]، حيث الألفاظ «أسلس من الماء وأحلى من الشهد وحيث الشعر أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة» [ص ٢٠٨]، وحيث القصائد «الرفيعة المباني» [ص ٢٩] تتوارد في نمط «دونه الديباج» [ص ٢٢٥]، ونظم مثل

«نـظم الـدر، في حسـن وصـف وإحكـام رصف» [ص ١١٦]. ولكن هذا الاستبدال ـ في النهاية ـ لايمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلي، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه، بل يجمّله بالزخرف الذي يحن معه المجلى إلى أصله، فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر «أعرابياً» ولا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويحفظ أخبارها، ولابد للمطبوع من المتأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين، ليجمع ـ في شعره ـ بين محاسن الأولين والآخرين.

وأول علامة على «المطبوع» من شعراء المحدثين ـ مع هذا الاستبدال ـ أن يكـون «نمط» الشـاعـر «نمط الأعراب الفصحاء»، أي تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول، مطبوعة على قالبه، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة، وإن جملتها بوشي الحـداثة أو زخرف الزمان العباسي. وذلك هو حال ابن ميادة، الذي كان جيد الغـزل، «نمطه نمط الأعراب الفصحاء» [ص ١٠٨]، وأبي الخطاب البهدلي، الذي كان «مقتدراً على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف». جمع إلى قوة الكلام «محاسن المولدين ومعاني المتقدمين» [ص ١٣٤]. وغير بعيد عن هذين «البطين» الذي كان «جيد الشعر محكمه، يشبه نمط الأعراب» [ص ٢٤٩]، والحارثي عبد الملك بن عبد الرحيم، وكان شاعراً «نمطه نمط الأعراب.. وهو أحد من نسخ شعـره بماء الـذهب» [ص ٢٧٦]، و«لو لم يكن في كتابنا إلا شعر الحارثي لكان جليلاً» [ص ٢٨٠]. ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعـرهم يخايله بالنمـوذج الأصلي، برغم ما في شعـرهم من «محـاسن المحـدثـين»، شأنهم في ذلـك شأن ابن منـاذر الـذي كان «من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم» [ص ١٢٢] فيما يقول ابن المعتز، والذي كان مثالاً متكرراً للشاعر الذي جمع في شعره «شدة كلام العرب.. وحلاوة كلام المحدثين[٧٠]» ـ فيما قال المبرد، أستاذ ابن المعتز.

وأخص ما يمتاز به «نمط الأعراب الفصحاء» ـ بعد أن اكتسى جبة خز في طبقات ابن المعتز ـ هو «الاستواء» الذي يتميز به «ديباج الشعر الذي لايتفاوت نمطه» [ص ٣٠]، والسلاسة التي هي قرينة «الوضوح» أو «دنو المأخذ». والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذي لايبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة، ولا

ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفقه. وهي صفة تمايز ـ على سبيل المثال ـ بين الحسين بن الضحاك، الذي كان «أنقى شعراً وأقل تخليطاً» [ص ٢٧١]، وأبي نواس الذي يصل إلى «ماهو في الثريا جودة وحسناً وقوة، وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة» [ص ١٩٥]. أما الصفة الثانية فقرينة الأولى، كأنها علتها التي تقرن بين الاستواء و«السهل الممتنع»، الذي هو «أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام»، حيث تنساب الألفاظ «في عذوبة الماء الزلال» وتتدفق المعاني «أرق من السحر الحلال».

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب ـ في استوائه وسلاسته ـ هي التشبيه الذي جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر، وعلامة من علامات الشاعرية، بعد أن افتتحوا الشعر بامرىء القيس، «أحسن الجاهليين تشبيهاً»، وختموه بذي الرمة، «أحسن الإسلاميين تشبيهاً» فتهوّس به ابن المعتز الشاعر، الذي كان يقول «إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فاي[٧١]»، وآثره ابن المعتز الناقد الذي يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة في كتاباته. وحسبنا أننا لانسمع ـ في كتاب الطبقات ـ حكماً من قبيل «هذا معنى لايتفق للشاعر مثله في ألف سنة» [ص ٢٣٦] إلا مقروناً بتشبيه من التشبيهات[٧٢]».

٣ ـ ٤

إن الشاعر «المطبوع ـ المحدث» ـ على هذا النحو ـ هو الشاعر الذي ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع، حيث «البادية» التي يعود إليها شوقاً «كل حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم». هذه الدلالة لاتتباعد بنا ـ في النهاية ـ عن معنى «التقليد» أو معنى «الجبر» إنها تتضمن معنى «التقليد» بما تنطوي عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مجلى متكرراً لنموذج متقدم، سابق في الوجود والزمان والرتبة، يتناسخ في مجاليه كما تتناسخ العلة الأولى في معلولاتها اللاحقة التي تنطبع بطابعها. وتتضمن هذه الدلالة معنى «الجبر» بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التي تنطبع بطابع النموذج الأصلي، على نحو يغدو معه

الشاعر «المطبوع ـ المحدث» مفعولاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة، بدل أن يكون فاعلاً لنمطه الخاص في زمانه ووجوده، اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة.

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذي تنطوي عليه تجليات «نمط الأعراب الفصحاء» في المطبوعين من الشعراء المحدثين، إلى اللوازم التي يتسم بها هذا النمط، التفتنا إلى «دنو المأخذ» الذي هو قرين الألفاظ التي هي «في عذوبة الماء الزلال»، والمعاني التي هي «أرق من السحر الحلال». ولا يفترق الملزوم عن لازمه في سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط، فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض، وقرين القرب والتسطح في الإدراك والتلقي على السواء. فهو المعنى الذي لانستعين عليه بالفكرة، والذي ليس في حاجة إلى التأويل، ولا يعتمد على الاشارات البعيدة، أو الحكايات الغلقة، أو الايماء المشكل. وهو المعنى الذي ينبسط في ظاهر الأشياء، فلا يحتاج الى مكابدة الجهد الخلاق من الشاعر المبدع في الغوص على المعمى واكتشاف اللامسمى، وينبسط في ظاهر اللفظ، فلا يتطلب جهد المشاركة الارادية من القارىء المتلقي في إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها. ولا معنى للالحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارىء المتلقي إلى مستهلك سالب، على نحو يتقبل معه كلاهما «المكشوف» أو المنجز الذي ليس من صنعهما، ليزيده الأول وضوحاً وبهاء، ويستهلكه الثاني مخدَّراً خاملاً.

ولا تفترق «عذوبة الماء الزلال» ـ في هذا السياق ـ عن «السحر الحلال»، فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التي يتقبل بها المتلقي الشعر، أو الكيفية التي يؤثر بها الشعر في المتلقي، على نحو لايدمر المسلمات العرفية لهذا المتلقي، أو يبدهه برؤى جذرية توقع الارتباك في نسقه الادراكي، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر في نفسه وما حوله. إن «عذوبة الماء الزلال» قرينة الاستساغة التي يجد بها المتلقي في شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله، صورة تنزلق على وعي هذا القارىء، انزلاق الماء العذب الذي لايغص معه الوعي بشيء، ولا يعيد معه الوعي تأمل أي شيء، ليستسلم هذا الوعي إلى حالة أشبه

بحالات الخدر الذي يخلفه «السحر الحلال»، أي السحر الذي لايغير شيئاً مما هو قائم، ولا يقلب نظام الأشياء، بل يضفي على ماهو قائم غلالة من البهجة المسكرة («أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج»)، التي تخايل الوعي بتقبل ماهو عليه، فتغذي فيه نزعة «جبر» لاتختلف كثيراً عن نزعة «التقليد» التي يتضمنها «دنو المأخذ».

وفي مثل هذا السياق يشير «الوضوح» ـ من حيث اقترانه بدنو المأخذ و«أسهل مايكون الكلام» ـ إلى نقيضه الغائب، أعني «الغموض» الذي ألح عليه المتمردون من المحدثين، عندما ذهبوا إلى أن «أفخر الشعر ما غمض[٧٣]»، قاصدين بذلك إلى تأكيد فاعلية الفكر الشعري «الصانع» في اكتشاف العالم، وصياغة المعنى الجديد وخلقه بتشكيله، خصوصاً عندما تستقيم أخادع الزمن، ولا تنقضي عجائب الدهر، ويخفق الادراك السطحي في كشف المعمى واقتناصه في لغة المسمى، ويغدو الشاعر كالفيلسوف الذي يحاول إدراك كل «مالا يتحرى بالعيون»، مصلوباً بالكلمات تقوده إلى القبر لو تعرض التعرض المباشر لإمام جور فاسق، في زمان أشبه بزمان القرود. إن الغموض ـ في هذا المقصد ـ قناع للشاعر وعلامة على صنعه. إنه قناع يحمي الشاعر «من نوازل المكروه ولواحق المحدور»، التي أشار إليها الحكيم (الفيلسوف) بيدبا في علاقته بالسلطان دبشليم[٧٤]، وهو علامة تؤكد ضرورة التركيز على الدال لفرض المدلول على الانتباه من ناحية، وجعل المتلقي مشاركاً في صنع الدلالة التي تجمع بين الدال والمدلول من ناحية ثانية، وتأكيد نفي التلازم الجبري بين الدال والمدلول ـ في هذه الدلالة ـ من ناحية ثالثة. ولذلك ردّ أبو تمام على من سأله: لماذا تقول مالا يفهم؟ بقوله الساخر: ولماذا لاتفهم ما يقال؟!

والإلحاح على الوضوح ـ في النهاية ـ قرين إيثار التشبيه على الاستعارة، الاستعارة التي جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها، في مقابل التشبيه الذي جعله قطب «محاسن الشعر» بوضوحه واستطرافه، على نحو صار معه التشبيه علامة لايفارقها «نمط الأعراب الفصحاء» الذين أكثر كلامهم على التشبيه، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط. وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التي خص بها ابن المعتز التشبيه في إنجازه الشعري، وهو

مغزى لايفترق كثيراً عن التقابل الذي أقامه بين التشبيه والاستعارة في كتابه عن «البديع».

ولا غرابة ـ على أي حال ـ في أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء، في مقابل الاستعارة التي غدت بمثابة قطيعة (معرفية ـ فنية) مع هذا النمط. ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به. فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، وأداته تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الأشياء وإن تقاربت، ويباعد بينها وإن تآلفت، كأنه مجلى غير مباشر ـ على المستوى البلاغي ـ للحواجز المتوارثة التي تفصل بين أصناف الناس في عالم ابن المعتز. وآية ذلك أن التشبيه ـ في فهمه البلاغي ـ يوقع وهم الائتلاف بين المختلفات، ولكنه لايحول هذا الوهم إلى حقيقة. وعلاقة المجاورة التي تحتويه تنفي المعاندة التي يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع، فينسرب السلام الدلالي بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدا، كما ينسرب «الماء الزلال» بين أحجار ناعمة، نفيسة، متقاربة الملمس، لاتعكر صفاء الماء. وذلك كله في مقابل الاستعارة التي تنفي علاقة المجاورة بين الأطراف، لتؤكد علاقة الاستبدال التي يحل بها طرف محل آخر، أو علاقة التفاعل التي يتبادل معها الأطراف التأثر والتأثير، وهو مايجعل الاستعارة قرينة التداخل الذي وسمها ـ في غير حالة ـ بالمعاظلة التي تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك والصراع في آن واحد. فالاستعارة تعتدي على جوانب الواقع، وتلغي الحدود العملية بين الأشياء، وتؤجج الصراع الدلالي بين أطرافها، لتولد المعنى الجديد الذي يجاوز الأطراف جميعاً، مستغلة ـ في ذلك ـ قدرتها الدائمة على الإشارة الى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، ومعتمدة ـ في ذلك ـ على إسهام المتلقي في إنتاج دلالتها، بالقياس إلى التشبيه الذي لايتيح للمتلقي الدرجة نفسها من الإسهام، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة. ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحداثة الشعرية في رفضها لواقعها، وقرينة الغموض الذي يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل مالا تتحراه العيون الكليلة، وقرينة التمرد الذي قرنها ـ في عصر ابن المعتز ـ

بالفحش والمعاظلة والخطأ والتكلف والإحالة والصنعة المرذولة، وأهم من ذلك كله الخروج على «نمط العرب الفصحاء»، فالعرب ـ فيما يقال ـ «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر[٧٥]»، و«أحسن الشعر» ـ عندها ـ «ماقارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة[٧٦]».

و«الحقيقة» ـ في مثل هذا السياق ـ قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة. وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور، المحاكي لمعنى لايملك سوى تقبله، ولا قدرة له على تغييره، وإصابة الحقيقة هي الوصول إلى ما ليس من صنعنا، وما هو مفروض علينا. وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هي الطبع الذي ينطبع بنمط الأعراب من ناحية، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية، وتقترن إصابته بالابانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته ـ من ناحية ثالثة. وسلبية الطبع الأدبي الذي هو مطبوع على ما يفعل ـ في النهاية ـ قرينة سلبية العقل الإنساني الذي ليس قوة صانعة في حقيقة الأمر، فالأدب «صورة العقل[٧٧]»، فيما يقول ابن المعتز، والعقل ـ بدوره ـ «مرآة لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها بحكم ما ركبت عليه فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا وإذا كانت المرآة صدئة تعذرت على صاحبها الرؤية لكن تظل مرآة العقل[٧٨]» في الحالين أداة مطبوعة على ماهي عليه، لاتخلق أو تنتج، بل تنقل وتحاكي. فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة، وكان الحسن ـ في صورها ـ قرين أمانة نقل ما في الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها، وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة، وكان القبح ـ في صورها ـ قرين الصدأ الذي لاتملك المرآة نفسها إزاءه شيئاً، فهي مجرد أداة مطبوعة على ماهي عليه.

٤ ـ ١

هذه «الحقيقة» التي يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائماً، لاتتسم بالتغير أو التطور، وليست في حالة صنع أو حركة، وإنما هي معطى مطلق، جاهز، ساكن، مفروض، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به. والنموذج الأعلى الذي

تنطوي عليه هذه الحقيقة نموذج قديم، مؤول، متخيل، أشبه بالمنبع المقدس الذي هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده، وأشبه بالعلة الأولى التي تفيض عنها المعلومات كافة، المتعاقبة في الزمان. والتابعة في الرتبة. وكل جديد «حسن» عالة على هذا النموذج القديم، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور نورها من فيض علتها الأولى. وكل جديد «قبيح» نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول. والحركة في الإبـداع - مع فيض هذا النموذج الأعلى - حركة اتباع وليس حركة ابتداع، حركة أشبه بحركة الخط في الدائرة، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها، مكررة البداية والنهاية، في دورة أشبه بدورة حياة الانسان وحياة الكون، التي يعود فيها كل شيء إلى أولـه.. وما نسميه «التاريخ الأدبي» - مع هذه الدورة - تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها، على نحو ينفي معنى الحركة عن الإبداع وينفي معنى التغير عن التاريخ الأدبي.

والعملية الذهنية التي ينطوي عليها الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي على هذا النحـو عملية يسهـل تصـورها ووصفها: هناك محفوظ - في الذاكرة - من أشعار القـدمـاء، مختـار ومؤول، ينتـج اختياره وتـأويله نموذجاً أصلياً لماض مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي. وهناك الشعر المحدث الذي ينتمي إلى الحاضر التجريبي. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع الى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية، قد يعيها الناقد أو لا يعيها، لكن إطارها المرجعي - دائماً - هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذي تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب «المسموع» الجديد و«المحفوظ» القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً، وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه.

والممارسة النقدية لابن المعتز أسيرة هذه العملية. كان بعض معاصريه يعرف ذلـك عنه، إذ وصفه الصولي وصفاً دقيقاً مؤداه أن ابن المعتز «كان يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذكراته[٧٩]». ولسان المذاكرة مصطلح يشير - صراحـة - إلى غزارة المحفـوظ من الشعر القديم، كما يشير - ضمناً - إلى عملية القياس التي ينـظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ، فلا يبقى من

المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللاحق إلى السابق دائماً.

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقف «لسان المذاكرة» نظراً وتطبيقاً من أساتذته النقليين، فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس في العلم بالشعر ـ كالأساس في العلم بالدين ـ هو «السماع[80]». وفي «زهر الآداب» خبر يقول إن ابن المعتز أرسل «وهو معتل إلى أستاذه أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه»:

ماوجـد صادٍ بالحبـال موثـق
بماء مزنٍ بارد مصفّق
بالريـح لم يكـدر ولم يرنـق
جادت به أخلاق دجن مطبق
بصخـرة إن تر شمسـاً تبرق
بادٍ عليها كالزجـاج الأزرق
صريـح غيـث خالص لم يمـذق
إلا كوجـدي بك لكـن أتقـي
إن قال هذا بهرج لم ينفق
إنّـا على البعـاد والتفـرق
لنلتقي بالذكر إن لم نلتق

فأجابه ثعلب: أخذت ـ أطال الله بقاءك ـ أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل:

ومـا صاديـات حمن يومـاً وليـلة
على المـاء يخشين العصي حواني
كواعـب لم يصـدرن عنـه لوجـهة
ولا هن من برد الحيـاض دواني
يريـن حبـاب المـاء والمـوت دونـه
فهـن لأصـوات السـقـاة رواني
بأكـثـر مني غلة وصبـابـة
إلـيـك ولكـن العـدوّ عراني

وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج :

إني وإن لم ترني فإنني
أخوك والراعي إذا استرعيتني
أراك بالود وإن لم ترني

قال ابن المعتز : فاستخفني في ذلك ونسب إليّ سوء الأدب[٨٥]» . وبغض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب ـ ناقد الكلام الماهر الذي لاير د حكمه ـ فإن أبا العباس ثعلباً لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ماشابه لديه من محفوظ ، مؤكداً بذلك ـ على مستوى التطبيق ـ أن العلم بالشعر أحوج إلى «السماع» منه إلى أي شيء غيره .

ويتابع ابن المعتز تقاليد أساتذته في السماع فيفتش عن صدى المسموع في المحفوظ ، باحثاً عن المشابهة التي ترد المتميز من الجديد ـ دائماً ـ إلى قديم أسبق منه ، في مسعى أشبه بقص الأثر. هكذا يتوقف ـ في كتابه «فصول التماثيل» ـ عند خمريات المحدثين ، فيقول[٨٦] :

«وكان جماعة مثل أبي نواس والخليع وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي ، وبما استنبطوا من معاني شعره» .

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير في هذا القول : فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدي الذي يحتويه ، والعملية الذهنية التي تولد عنها ، فصفة «الاقتدار» التي يوصف بها النواسي وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وبين حاضرهم الخاص ، أو تاريخهم المتعين ، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من «استنباط» لنموذج أسبق في الزمان والوجود ، عند المتقدمين من أمثال أبي الهندي الذي يستنبط ـ بدوره ـ من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلي ـ حيث الأعشى . وهنا ، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تعتق بابل
كدم الذبيح سلبتها جريالها

فيقول :

«الجريال اللون الأحمر . ومعنى البيت أن شربتها حمراء وبُلتها بيضاء . هذا

معنى حسن وإن كان مستوراً. وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفاً.
قال مسلم:

وإن شئتما أن تسقياني مدامةً
فلا تقتلاها، كل ميت محرم
خلطنا دما من كرمةٍ في دمائنا
فأظهر في الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بسحرة
بصهباء صرعاها من السكر نوم
فأغفت وللكاسات في وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم

وقال الحكمي:

أدر يا سَلامَةَ كأسَ العُقار
فإني خلي خليع العذار
شراب إذا صُبَّ في كأسه
يصب على الليل ثوب النهار
يُسالبُها الماءُ جريالها
فتهديه للعين نوم الخمار[٨٣]

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقاً حرفياً بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم في الصلة بين هذه الأبيات، ولكنها ظلت في خلده، فافترض هذه العلاقة الزائفة التي ربطت أبا نواس بحبل مسلم ووصلتهما معاً بالأعشى. وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد ـ وليست المشابهة ـ بين نظرة بدوية للهو، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى، ونظرة مناقضة تتجاوب فيها الألوان والأضواء ـ في أبيات مسلم والنواسي ـ تجاوب الائتلاف الذي هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع «النمط الأعرابي» الذي ينطقه بيت الأعشى. ومن المؤكد أن «مسالبة الجريال» تصل النواسي، على وجه التحديد، ببيت الأعشى، ولكن أي نوع من الوصل؟ ليس في ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التي يلح عليها ـ

مرة أخرى ـ جازماً :

«لله در الأعشى حيث يقول :

وكــأس شربــت على لذة
وأخــرى تداويــت منهــا بها

ليـعــلم من لام أني امــرؤ
أتــيــت الــلذاذة من بابهــا

ومن هنا قال الحكمي :

دَعْ عَنْـكَ لَوْمِــي فإن الــلومَ إغْــرَاءُ
وداوني بالــتي كانــت هي الــدَاءُ

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى ، وللحكمي حسن التمثيل والزيادة فيه[٨٤]» .

وهنا ، ينفي «حق التقدم» علاقة التضاد التي تتناص معها سياقات بيت أبي نواس تناص المناقصة مع النمط الأعرابي البدوي المرتبط بخمرية الأعشى . ذلك لأن «المداواة» ـ في بيت النواسي ـ دال ثان يوازي دال «مسالبة الماء للجريال» في البيت السابق ، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفي النمط الأعرابي الذي ينطوي عليه شعر الأعشى ، عن طريق «تضمين» تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم ، وتؤسس نمطاً مضاداً له هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة على نمط قديم . وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لندرك التضاد بين «البداوة» و«الحضارة» من ناحية ، وندرك أبعاد الهم الذي دفع النواسي إلى رفض مذهب صاحبه النظام المعتزلي في «العفو» وعلاقة الخمر التي لاتنزل الأحزان ساحتها ـ في قصيدة النواسي ـ بالخمر التي تلد الراحة والتخلص من يد الغير» في قصيدة أخرى ، ثم علاقة «الأشياء» التي غابت عن النظام بالأنوار والأضواء التي يتجلى معها فتية «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له «فما يصيبهم إلا بما شاؤوا[٨٥]» ، حيث يتجاوب تأكيد الارادة ونفي الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضي ونفي التقليد له ، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذي يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم ، لينتهي بتأكيد «منزلة» زمانهم إزاء منزلة الماضي التي «كانت تحل بها هند وأسماء» .

عندئذ، يختفي «حق التقدم» للعالم القديم البدوي الذي يمثله الأعشى، والذي تشي به «المداواة» و«الخيام» و«الابل والشاء»، ويتجلى «حق الابتداء» الجديد للعالم الذي ينطقه النواسي، معبراً عن «فتية» «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له. فالأمر في النهاية ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعي بالمفارقة التي يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابران.

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم، ويبرر ذلك بأن «لكل جديد لذة». ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد ترتبط ـ في جانب منها على الأقل ـ بما أشار إليه الصولي والمبرد من أن شعر المحدثين «أشبه بالزمان»، و«أشكل بالدهر» وأن هذه المشابهة التي يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هي التي باعدت بينهم وبين القدماء، في الوقت الذي قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم. وبدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التي يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله، كما فعل الصولي العقلي، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة، التي يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلي الذي يفترض وجوده في الماضي الأول، فكانت النتيجة نفي اللحظة التاريخية التي عاش فيها الشعراء المحدثون وتحويلهم إلى مجرد صور مجلوة، في حالة القبول، صدئة في حال الرفض، للقديم المتخيل في الذهن، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف ـ كمثال أخير ـ صورة مجلوة من عمر ابن أبي ربيعة المخزومي[٨٦]».

وهناك ـ غير ذلك ـ أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها، بل هناك «مجالس» متعددة تذكرها المصادر القديمة، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوي قرباه من الخلفاء، وكلها تدور في الدائرة نفسها: تلقى الأبيات على الأسماع، ويتبارى الحضور في إخراج المخزون من المحفوظ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم. أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم بالابتداع، والإعجاب بالجديد ماظل قريباً من نمط الأعراب الفصحاء. ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثلى في الشعر القديم[٨٧]، خصوصاً بعد أن خايلت «الاستعارة المكنية»

لدى المحدثين الأذهان بغرابتها، فيحسبها بعض الحاضرين في المجلس متضمنة في بيت لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله: هذا حسن، وغيره أحمد منه، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صعير المازني:

فتذاكرا ثقلاً وئيداً بعدما
ألقت ذكاء يمينها فى كافر

ويمضي المجلس، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذي الرمة الذي هو «أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة». فيشير الصولى ـ وكان أحد الحضور ـ إلى استعارة ذي الرمة:

ولما رأيت الليل والشمس حية
حياة الذي يقضي حشاشة نازع

فيعقب ابن المعتز بقوله: «هذا بارع جداً، وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول:

تحيي الروامس ربعها وتجده
بعد البلى فتميته الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة، لأنه جاء بالإحياء والإماتة والبلى والجدة».

ويستمر المجلس على هذا النحو، يدور الحوار فيه حول الاستعارة، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التي تتسع فترد القديم نفسه إلى ماهو أقدم منه، فعقلية «السماع» لاتستطيع فكاكاً من النظر إلى الماضي وربط الحاضر به في علاقة ثابتة سلبية الجانب.

٤ ـ ٢

يمكن النظر ـ من هذه الزاوية ـ إلى موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام

خصوصاً أن شعر أبي تمام يمثل ـ من وجهة نظر خصومه وأنصاره ـ ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء»، كما أن التقابل الفني بينه وبين البحتري كان موازياً للتقابل الفكري بين أهل النقل الذين انحازوا للبحتري، وأهل العقل الذين وجدوا في شعر أبي تمام تعبيراً إبداعياً عن مطامحهم الفكرية[٨٨]. ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز، فمنذ بدأ وعيه يتفتح على مشكلة الحداثة والخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري كانت تشغل الناس. وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفي قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عاماً على وجه التقريب، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبي تمام، فكان من الطبيعي أن يختصه ابن المعتز برسالة في محاسن شعره ومساوئه[٨٩]. وتبدأ الرسالة على هذا النحو:

«سهل الله عليكم سبيل الطلب، ووقاكم مكاره الزلل، فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائي على غيره من الشعراء أمراً ظاهراً، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إيّاه عن منزلته في الشعر، لما يدعو إليه اللجاج، فأما قولي فيه فإنه بلغ غايات الاساءة والإحسان، فكأن شعره قوله:

إن كان وجهك لي ترى محاسنه
فإن فعلك بي ترى مساويه

«وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه في رسالتنا هذه، فرجونا بذلك ابتداع المسهب في امتداحه، ورد الراغب عنه إلى إنصافه، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه، وتوقياً لإطالة ما نكفي بالإيجاز فيه. ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففي ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه».

وهي بداية ترفع راية الإنصاف الذي سوف يغدو مطلب الآمدي في موازنته، التي سارت على خطا هذه الرسالة، فتبدأ مثلها بتقديم المساوىء على المحاسن، وتنتهي مثلها بالهجوم على شعر أبي تمام. ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحث عن معنى «الإساءة» و«الإحسان» في كتابات ابن المعتز لنفهم «غايات الإساءة» التي يعرضها علينا ابن المعتز في الأجزاء التي وصلت إلينا من رسالته المفقودة.

أما «الاحسان» فقرين الوضوح والسهولة في التعبير، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، كما في هذه المقطوعة من شعر أبي تمام:

يا لابساً ثوب الملاحة أبْلِه ... فلأنت أولى لابسيه بلبسه

لم يعطك الله الذي أعطاكه ... حتى استخف ببدره وبشمسه

رشأ إذا ماكان يطلق طرفه ... في فتكه أمر الحياء بحبسه

وأنا الذي أعطيته غض الهوى ... وضممته فأخذت عذرة أنسه

وغرسته فلئن جنيت ثماره ... ماكنت أول مجتن من غرسه

والمقطوعة موجودة في طبقات ابن المعتز مثالاً لإحسان أبي تمام. واختيار ابن المعتز لها يكشف ـ ضمناً ـ عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة أبي تمام، ومالا يعد انقطاعاً عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء. ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معادياً لأبي تمام على طول الخط. لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبي تمام كله غير مرة، مؤكداً أن «شعره كله حسن» وأن «الرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا[٩٠]». وتولى الدفاع في مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبي تمام «التي ترتاح لها القلوب، وتجذل بها النفوس، وتصغى إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان[٩١]». ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز الى الجانب المقابل، أعني الجانب الذي يمثل انقطاعاً عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيساً لأصول مناقضة حديثة. عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز، ويدخل شعر أبي تمام معرض موازنة مضمنة، يتقابل فيها مع شعر البحتري، وينحاز ابن المعتز الى طبع الأخير الذي

«جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين»، ووصل بالنمط القديم إلى غايته في متصل الوصف والتشبيه[٩٢]، بعيداً عن التفلسف والغرابة وتكلف حدود المنطق.

وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التي وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام لم نجد شيئاً سوى «غايات الإساءة»، بعد أن ضاعت الأجزاء التي تدور حول «غايات الإحسان». ولاشك أن لهذا الضياع دلالته اللافتة في سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين، شأنه في ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التي انتصرت لطريقة المحدثين[٩٣]. ومهما يكن من أمر، فإن كل «غايات الاساءة» التي يتحدث عنها ابن المعتز في شعر أبي تمام تفضي الى اللغة، وتدور حول العلاقات الغاوية التي حطم معها أبو تمام النسق اللغوي المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج بها على المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط، أعني هذه المسلمات المضمنة، التي يمكن استنطاقها من كتابات ابن المعتز على النحو التالي:

- اللغة أداة سالبة لوصف الظواهر ونقل الأفكار، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التي تغير الظواهر أو تخلق الأفكار، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه، يجمله دون أن يؤثر فيه، ويزخرفه دون أن يغيره.

- أولوية للمحمول دون الحامل في اللغة، وللمدلول دون الدال، وهذا يعني ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التي لاتعكر على رؤية المحمول، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله، في علاقة وحيدة البعد، تنتج دلالة مفردة هي المقصد من الكلام.

- تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالاً وحيد المدلول، لا تتبدل دلالتها أو تتغير بتبدل وضعها السياقي وتغيره.

- التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكومة بعرف متوارث صارم، ينطوي على الخاصية المعيارية التي تنطوي عليها قواعد النحو، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة، فتؤكد أولوية التشبيه ـ بعناصره الحاضرة ـ الاستعارة (التي لاسبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة.

ـ لاقياس في الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذي قالته العرب على سبيل الندرة، بل على المألوف المعروف الشائع الذي لايخرج به المتأخر على سنن القوم، فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع).

وليست كل «غايات الإساءة» التي يؤكدها ابن المعتز في شعر أبي تمام سوى خروج على هذه المسلمات. فإذا قال أبو تمام:

ولّى ولم يظلم وما ظلم امرؤ
حثَّ النجاء وخلفه التنين

قال ابن المعتز: لم يذكر القدماء لفظ التنين، وما سمعت أحداً من الشعراء شبه به ممدوحاً بشجاعة ولا غيرها». وإذا قال أبو تمام:

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذاً
لمات إذْ لم يمت من شدة الحزن

• قال ابن المعتز: «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ في مثله[٩٤]». ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهي موجودة في البقية الباقية من الرسالة في «موشح» المرزباني. حسبنا أن نتأنى إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبي تمام على الأسماع» لنرى فيها دالاً يتجاور مع غيره من الدوال التي تنطقها عبارات أخرى من مثل: «تجاوز الحد»، و«ما سمعت أحداً قال مثل هذا»، و«كيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون». و«أي شيء هذا من هجاء الفحول». وعندئذ نرى «إساءة» أبي تمام الى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنياً لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل في ذهن ابن المعتز.

هذه الإساءة تبلغ حدها الذي لايطيقه ابن المعتز، مع استعارات أبي تمام على وجه التحديد، فيصل انفعال الرفض الى الذروة الغاضبة، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام»، و«الكلام البغيض»، و«البديع المقيت»، و«هذا من الكلام الذي يستعاذ بالصمت من أمثاله»، و«انظر كيف ضعف القول واضطرب. قبحه الله». و«لعن الله من واصله من الأحباب»، و«ما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخدعيه على هذا الشعر». وتلك عبارات طبيعية تماماً، تنطوي ـ في النهاية ـ على

موقف دفاعي إزاء استعارات أبي تمام التي تدمر ـ بفاعلية التضاد ـ سلامة المسلمات اللغوية التي آمن بها ابن المعتز، خصوصاً بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأساً على عقب العلاقة بين الدال والمدلول، وبين الدلالة والقارىء. ذلك لأنه لامجال في استعارات أبي تمام ـ في أصفى حالاتها ـ للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم، أو الأولوية القديمة للمدلول، أو المعنى الثابت الذي يلازم الكلمة كالقدر المقدور، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، أو المجاورة المكانية التي لامحل معها لفاعلية العناصر الغائبة. إن الأمر في استعارات أبي تمام على النقيض من ذلك، إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات، مؤكدة فاعلية الدال الذي يقوم بدور تغريبي يفرض المعنى على الأذهان، بل يفرض على المتلقي الإسهام في إنتاج المصاحبة لهذا المعنى، على نحو تختفي معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول، وتغدو الدلالة جُماعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة في سياقات الاستعارة نفسها، حيث يختفي «دنو المأخذ» اختفاء الوضوح الذي يغدو معه الدال «أصفى من الزجاجة» في الإشارة إلى مدلوله.

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التي ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة، تدمر قداسة التسليم بمقولتي «التقليد» و«الجبر» في آخر المطاف. وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التي يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان، وهي:

ـ لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

ـ ألا لايمد الدهر كفاً بسيىء
إلى مجتدي نصر فيقطع من الزند

ـ بيض إذا اسود الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق

- يادهــر قوّم من أخــدعــيــك فقــد
أضــجــجــت هذا الأنــام من خرقــك

ومن الواضح أن فاعلية الدال في هذه الاستعرات قرينة الاشارة الى عناصر غائبـة متعـددة لاتنطوي عليها «الاستعارات التصريحية». فالطبيعة الكنائية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمراوغته، والتفطن إلى أنه دال يفضي إلى أكثر من مدلول، في دلالة لاتتصف بالثبات قط. ولايمكن فصل فاعلية هذا الـدال عن فاعلية الذات الإنسانية التي تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص، في فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولاً لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلاً لها. وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى:

لو لم تدارك مسن المــجــد مذ زمــن
بالجــود والبــأس كان المجــد قد خرقــا

بين موروث الماضي وإنجاز الحاضر في تعارض زمني مكاني يؤكد الحاضر في مقابـل المـاضي، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد في مواجهة «مسن المجد» القديم الذي يغدو مفعولاً لهذه الارادة، على نحو ينفي معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذي لولاه لازداد مسن المجـد تحريفـاً أو حمقـاً من ناحية ثانية. وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالي بين «القدم» و«الجدة» فإن بؤرة الاستعارة الثانية:

ألا لايمــد الــدهــر كفــا بســيىء
إلى مجتــدي نصر فيقــطع من الــزنــد

تجلو التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان، فلا تتحول العلاقة بين «نصر» و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوله فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للانسان على مفعوله الذي اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التي «تقطع من الزند» - لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه. هذا الاكتســاب نفســه دال ثان يتـولد عن الدال الأول في علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا، فيصوغها على شاكلته، أو يخلقها على

صورته، في فعل أشبه بهذا الفعل الذي تنطقه الاستعارة الثالثة:

بيض إذا اسود الزمان توضحوا

فيه فغودر وهو منهم أبلق

حيث يكتسي «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل. فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق»، الذي هو لون هذه الأفراس البشرية التي تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان، على نحو تتناص معه هذه الأفراس - وهي استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى - مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (في قصيدة أبي نواس التي سبقت الاشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاؤوا». وليست هذه الدلالة - آخر الأمر - بعيدة عن الدلالة التي تتمرد على قبول «الجبر» في الاستعارة الأخيرة:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد

أضججت هذا الأنام من خرقك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقرابة التي تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادي السني للحديث الذي يقول: «لاتسبوا الدهر[٩٥]...»، وبالقرابة التي تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» - على مستوى التمرد السياسي الاجتماعي - في أبيات أبي تمام الأخرى[٩٦]:

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست

سراة ملوكنا وهم تجار

وقوف في ظلال الذم تحمي

دراهمها ولا يحمي الذمار

فلو ذهبت سنات الدهر عنه

وألقى عن مناكبه الدثار

لعدّل قسمة الأرزاق فينا

ولكن دهرنا هذا حمار

والحق أن استعارات أبي تمام التي كان يعيبها ابن المعتز لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذي يبرر نفسه بهؤلاء «الأعراب الفصحاء»

فحسب، بل كانت - في الوقت نفسه - تعصف بأقانيمه كلها، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الابداعي الحاد لكل المعاني التي يكتسبها «التقليد» و«الجبر» في هذه الأقانيم. وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التي يرفض بها ابن المعتز استعارات أبي تمام، بل سر الحدة التي جعلته حريصاً كل الحرص على التشكيك في جدة ما أحدثه أبو تمام في الشعر، على نحو لن يفجأنا معه قوله[٩٧]:

«ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، رجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم، فتعمى عليهم سرقاته».

ففي ذلك القول استجابة دفاعية سالبة، أو نوع من أنواع «التشويه» - لو استخدمنا المصطلح الفرويدي - الذي يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية، ليقنع القارىء أو السامع بأن أفضل مافي شعر أبي تمام يرجع الى القدماء، وأن «غايات الاساءة» في هذا الشعر قرينة الخروج عليهم.

٤ - ٣ ________________

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام ولم يصل إلينا إلا مارواه منها المزرباني في «الموشح» وأبو حيان في «البصائر». وما روى من الرسالة كاف - إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز - في الدلالة على موقفه النقدي الذي يتحول إلى موقف دفاعي تبريري إزاء طغيان شعر الحداثة. وعلينا - مع هذه النتيجة - أن نعيد النظر في «كتاب البديع»، لأن الرسالة مقدمة للكتاب، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها في كتاب، بعد أن واجه شاعراً منها في رسالة. ولكن جذر المواجهة واحد، فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعري الموروث الذي يلوذ به ابن المعتز في عملية تأويلية تبريرية دفاعية، وأبو تمام أكثر المحدثين استخداماً

للبديع ـ هذا المصطلح الذي تقترن سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة.

والصلة وثيقة ـ من هذا المنظور ـ بين نبرة الإنصاف الخادع التي افتتح بها ابن المعتز رسالته، والنبرة التي يفتتح بها كتاب البديع، خصوصاً الاشارة الى أن أبا تمام قد أسرف فيها استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع «حتى غلب عليه[98]». وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافاً في البديع فمن المنطقي أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز في كتابه، إذ تصل شواهد أبي تمام في البديع إلى أربعين شاهداً، وأقل منها شواهد أبي نواس، وهي ثلاثة وعشرون، وأقل منها شواهد بشار وهي تسعة فحسب، وأقل الشواهد جميعاً شواهد مسلم وعددها ستة. وهذا ما يجعلنا نعيد النظر ـ إحصائياً ـ في دقة الحكم النقلي عن حشو مسلم للبديع في شعره.

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل المحاجة التي يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى، في تقاليد تبدأ من أبي عمرو بن العلاء (ـ ١٥٩ هـ) وتنتهي عند الأصمعي (ـ ٢١٦ هـ)، فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كل في عصره) وصفاً متطابقاً، مؤداه أن المحدثين[99]:

ـ «كَلٌّ على غيرهم، إن قالوا حسناً فقد سُبِقُوا إليه. وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم».

ـ «ماكان من حسن فقد سُبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم!!».

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التي يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله، والتي ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالي[100]:

«قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقبلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه. فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف».

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته في متصل مفهومي **يجعل كل «حسن»** في إنجاز المحدثين منسوباً إلى القديم دائماً، ويوقع كل «قبح»، **على تباعدهم عنه،** في محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أي معنى للجدة، وتفرغ إرادة الجدة عندهم من أي معنى موجب. وليس «الحسن» أو «القبح» ـ في هذا المتصل المفهومي ـ من قبيل «الحسن والقبح العقليين» بمعناهما الاعتزالي الذي يرتد إلى خصائص محايثة. يجردها العقل الإنسان بقدراته الذاتية، في الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة، خلال المتصل المتصاعد للزمن، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها، أو كيفية تولدها عنه، وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان، بمعنى أنهما مردودان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها، وعلى نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة الى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح.

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائماً، في هذا المتصل، فإن التقابل نفسه ينطق نوعاً من الهرمنيوطيقا الدينية التي تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية، ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائماً على القديم وترتد إليه في كل فعل لاحق، يحاكي به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول، كأن هذا القديم الأول والآخر في صفة الحسن. يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائماً، والقبح الذي يقتصر الوصف به على الحديث دائماً، يتحول إلى تقابل مضمن بين نوعين من الارادة: إرادة مطلقة، كلية، ثابتة، يرتد إليها الحسن دائماً في كل زمان ومكان، هي إرادة القديم. وإرادة فردية، نسبية، متغيرة، هي إرادة الابتداع المحدث، التي تنزلق إلى مهوى القبح دائماً، إذا أبدعت إبداعاً منفصلاً عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذي هو الأول والآخر.

هذه الدلالة الاعتقادية التي ينطوي عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانباً من اختيار ابن المعتز مصطلح «البديع» في وصف الانجاز الذي أنجزه المحدثون. ذلك لأن مصطلح «البديع» وثيق الصلة ـ في دلالته ـ بالبدعة (وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار)، بالقدر نفسه الذي تقترن معه البدعة بالمحدث[١٠١]. ولكن البدعة ـ في سياق الكتاب ـ تغدو بدعتين: بدعة

هدى، وبدعة ضلال. أما الهدى فمرتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وهذا ماأحسن فيه المحدثون، وتابعهم فيه ابن المعتز الذي يروي - في كتابه - نماذج من بديعهِ الذي يحاول اللحاق ببديع المحدثين. وأما الضلال فمرتبط بالابتداع الذي انقطع عن هذا الأصل. وهدى المحدثين - في هذا السياق - قرين اتباعهم لما هو موجود «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع، أي قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى «النادر» الذي يأتي في الفرط بعد الفرط، في الأصل القديم «من الكلام الذي سماه المحدثون البديع» وتعويلهم على «الشاذ» الذي لاينبغي القياس عليه في اللغة والشعر والفقه على السواء.

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة في كتابات ابن المعتز، لأن الربط بين بشار وأبي نواس وأبي تمام من ناحية، وبين أبي تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية، إنما هو ربط دال، بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا «حدثاً» انقطع به المتصل المعهود في النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة الى الدور الذي يقوم به الشعر في الحياة. قد نقول إن إبن المعتز لايتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من «إحداث» هؤلاء المحدثين في كتابه «البديع»، وإنه يقتصر على الجانب الشعري فحسب في هذا الكتاب، ويعالج «الاحداث» معالجة تنطق مشكلات الشعر فحسب، ولكن السياقات التي ينطوي عليها هذا السطح أو يندرج فيها، تنقلنا الى خارج الشعر، وإلا فما معنى الاشارة المراوغة الى استبعاد «المذهب الكلامي» من القرآن الكريم والحديث النبوي؟ وما معنى الوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنان بتهمة الزندقة (بشار وصالح) وسجن منهم واحد (مثل أبو نواس) غير مرة، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبو تمام) التي تهزأ بهذا «الدهر» الذي ما تنقضي عجائبه ولا تتقوم أخادعه؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح «البديع» نفسه تولدت دلالته في حومة الصراع الاجتماعي الاعتقادي الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة، على نحو ظلت معه دلالة المصطلح مرتبطة بالسياقات المتفاعلة لهذا السياق. وبقدر ما اتصلت هذه الدلالة - في هذه السياقات - بالبدعة التي تفضي إلى الضلالة اعتقاداً، أو الزندقة

على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الدينية، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعوبية التي كانت تعني ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الاجتماعية. ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معاً كان وراء الاقتران المباشر بين «البديع» على المستوى الأدبي، والتمرد الاجتماعي المضاد الذي انطوت عليه الشعوبية. وكان هذا يعني الاقتران بين جدة أدب «المحدثين» والاتصال بآداب «شعوب» أخرى غير عربية، وذلك في سياق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداثة مع المفاخرة بالأصل الأجنبي عرقاً وثقافة (عند بشار ومسلم وأبي نواس)، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعري القديم (بالمعنى الذي جعل «صفة الطلول بلاغة القدم») مع سخرية النواسي من نموذج الحياة «البدوية» القديمة، في أبيات من قبيل:

- إذا ما تميمي أتاك مفاخراً
فقل عدّ عن ذا، كيف أكلك للضب
- إذا راب الحليب فبل عليه
ولا تحرج فما في ذاك حوب

وبقدر ما أصبحت جدة «البديع» قرينة الاتصال الأدبي الفكري بثقافة «الآخر» غير العربي، ونموذجه الحياتي المغاير من المنظور الاجتماعي للشعوبية، أصبحت جدة هذا «البديع» قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلي المتوارث للدين، أو ـ على الأقل ـ الشك في هذا النموذج المتوارث من منظور من وسموا بالزندقة أو عوقبوا عليها. وذلك في السياق نفسه الذي خلق رد فعل مضاد عند خصوم الشعوبية والزندقة على السواء إلى الحد الذي اضطر معه الجاحظ ـ في حماسة دفاعه عن «العروبة» ـ إلى القول بأن «البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان[١٠٣]» ـ وذلك في نبرة دفاعية واضحة، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار «المولد» وبديع الأعراب «الخلص» في العصرين الجاهلي والإسلامي، في سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعي النميري وبشار بن برد من ناحية، وتصل بين العتابي وأصوله التي ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية.

والصله بين ابن المعتز وهده النبرة الدفاعية عن «العروبة» صلة وثيقة. ولكن السياقات التي يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعي (للشعوبية) بالجانب الاعتقادي (للزندقة) في بؤرة المستوى الأدبي الظاهر من البديع. ويتضح ذلك عندما نضع في تقديرنا ـ أولاً ـ ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن في صياغتها مع حركة المحدثين التي بدأت منذ منتصف القرن الثاني للهجرة، فالبديع «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ماهو[١٠٣]». ويتضح ذلك ـ ثانياً ـ عندما يرد ابن المعتز «هذا الكلام الذي سماه المحدثون البديع» إلى أصول قديمة، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام في الوقت نفسه، بل تبدأ بالصفة الاسلامية تحديداً، من خلال الإشارة إلى «ماوجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». ويتضح ذلك ـ ثالثاً ـ عندما ينفي ابن المعتز الأسبقية ـ في فن البديع ـ عن بشار ومسلم وأبي نواس «ومن تقيلهم وسلك سبيلهم» على وجه التحديد، وكلهم من أصول غير عربية، وذلك في سياق تضفي عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التي تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام في قران واحد من ناحية، وتصل بين هؤلاء جميعاً وأهل العقل من المعتزلة تحديداً من ناحية ثانية، عن طريق «المذهب الكلامي» الذي يرجع في تسميته الى الجاحظ المعتزلي، أعني هذا المذهب الذي يحرص ابن المعتز (السني البربهاري) على نفي أي أصل له في القرآن الكريم، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف، «تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً[١٠٤]».

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامي، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر، والدلالة التي ينطوي عليها عدد شواهدها. فالاستعارة أول هذه العناصر في الترتيب، وشواهدها أغزر الشواهد قاطبة، والإسهاب في الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم في البدعة التي تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية، ونقيضاً للتشبيه الذي هو قطب «محاسن الشعر» التي لايقع فيها إفراط

من ناحية ثانية.

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التي يحشدها ابن المعتز **داخلة** فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون ـ استناداً إلى عبد القاهر ـ اسم «الاستعارة المكنية»، حيث تكتسب المعنويات والمجردات ـ بوجه خاص ـ طابعاً تشخيصياً تجسيدياً مراوغاً، في علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر الغائبة على العناصر الحاضرة في السياق، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أي فهم مباشر يجعلها من قبيل «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها[١٠٥]»، وعلى نحو تؤرق معه هذه الاستعارة ـ دائماً ـ الحساسية الدينية التي تنفر من «تجسيد الدهر» الذي أفرط فيه المحدثون، والحساسية الدينية التي تنفي صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عموماً، خشية الوقوع في مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية.

ولا يماثل حرص ابن المعتز على نفي الجدة عن المحدثين ـ من هذا المنظور ـ سوى حرصه على نفي الامكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة، في الشعر القديم أو الجديد، وردها الى معناها مجرد لا يوهم «التجسيد» أو «التشبيه» في الاعتقاد، والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة في التفسير النقلي لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة، هي صلة التلميذ بأستاذه، على نحو يمكن معه القول إن ماكتبه ابن قتيبة في «تأويل مشكل القرآن» و«تأويل مختلف الحديث» (وكلا الكتابين كان رد فعل حاد على طرائق المعتزلة في التأويل الاعتقادي للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلي الذي اعتمد عليه ابن المعتز في تفسير هذا النوع من الاستعارات خصوصاً استعارات أبي تمام التي تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان وإذا لم يظهر أبن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه ـ على الأقل ـ يؤولها التأويل الذي يردها الى حظيرة المعتقدات النقلية، تماماً كما فعل مع هذه الاستعارة التي تشير إلى مفارقة الزمان:

لعمري لقد نصح الزمان وإنه
لمن العجائب ناصح لايشفق

والتي يفسرها على النحو التالي[١٠٦]:

«نصح الزمان أي أدبك بما يريك من غيره واختلافه. والزمان لايشفق على أحد، لأنه يأتي على الإنسان بما يقضي عليه، فقال: من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لايشفق».

وليس من الضروري أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادي المضمن، الذي يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر في نهاية التفسير، فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التي يوجه بها التفسير المعني إلى حظيرة «الجبر» بمعناه الكلامي، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان، أو الفعل المقضي على الإنسان به، في سياق اعتقادي يخايلنا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم، والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذي لايشفق على أحد، ولا يأبه بأحد، بل يوقع على البشر ماقضى عليهم، حيث لاراد للقضاء، ولا مجال لأي فعل إنساني، ولا معنى لأية إرادة فردية أو اختيار. في سياق متناص يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالاً من قبيل[١٠٧]:

- «إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعماراً وآجالاً كأعمار الناس وآجالهم، فاصبروا لزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتي أجله!».

- «المؤمن لاتنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بأقدار الله والتسليم بحكمه».

الهوامش:

(١) راجع - على سبيل المثال - رسائل الكندي. (ت. أبو ريدة)، ١٠٣/١.

(٢) ديوان أبي تمام، (القاهرة ١٩٦٩) ٢/٥ - ٦.

(٣) نقلاً عن محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية، (ط. بيروت ١٩٧٢) ص ٢٣.

(٤) نقلاً عن أحمد أمين، ضحى الإسلام، (لجنة التأليف - القاهرة ١٩٣٦)١٨٢/٣.

(٥) راجع لابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، (مطبعة كردستان)، ص ٧١ - ٧٦.

(٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص ٧٠، رسائل فلسفية للرازي (القاهرة ١٩٣٩)،

ص ٢٩٣، والصابوني: الرسالة في اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية، الكويت ١٩٨٤)، ص ٥٦، ١١٣. وابن حزم: الفصل في الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى. بغداد)، ٤/٢٢٧.

(٧) عمارة، المرجع السابق ص ٣٢ - ٣٣، وطبقات الحنابلة لأبي الحسن بن أبي يعلى (القاهرة ١٩٥٢)، ٢/٢٢، وأبو المظفر السمعاني: الانتصار لأهل الحديث ص ٤٨.

(٨) راجع جولد تسيهر: موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوي) ص ١٢٤ -١٢٥.

(٩) نقرأ في كتاب «الإبانة عن أصول الديانة» (ط. بيروت ١٩٨٥) لأبي الحسن الأشعري (ص ١٧) مايلي:

«قولنا الذي نقول به، وديانتنا التي ندين بها، التمسك بكتاب ربنا عز وجل، وسنة نبينا عليه السلام، وما روي عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل.. لأنه الإمام الفاضل، والرئيس الكامل، الذي أبان الله به الحق، ورفع به الضلال، وأوضح به المنهاج، وقمع به بدع المبتدعين». وقارن بما يقوله ابن تيمية في نقض المنطق (مكتبة السنة المحمدية - القاهرة) ص ١٦، ٢٥.

(١٠) راجع ابن حزم، الفصل ٤/٣٥ حيث يروى عن الطبري قوله: «من بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال، أو بلغ المحيض من النساء، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر».

(١١) آدم متز: الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ١/٣٨٨.

(١٢، ١٣) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت شاكر) ١/١٠٣.

(١٤) محمد بن حسين اليمني، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٦، وقارن ذلك بما يرويه السيوطي عن الشافعي من أنه قال: «ماجهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطا طاليس». راجع صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام (ت. علي سامي النشار) ص ٣٦ - ٣٧.

(١٥) ديوان البحتري (ت. حسن كامل الصيرفي) ١/٢٠٩.

(١٦) تأويل مختلف الحديث ٧٨، وقارن برسالته عن «الاختلاف في اللفظ والرد على الجهمية»، ضمن عقائد السلف، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(١٧) الشعر والشعراء، ٧٨، ٨٢.

(١٨) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعاً إلى عبد الله بن المعتز. وله من الكتب رسالته إلى عبد

الله بن المعتز فيما أنكرته العرب على أبي عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه، وإصلاح ابن المعتز، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص ٧٤.

(١٩) ابن الأثير، الكامل (القاهرة ١٣٥٣ هـ) ٦/١٢١ - ١٢٢ حيث نقرأ: «وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البربهاري كان مقدم الحنابلة والسنة من العامة، ولهم فيه اعتقاد عظيم، فأراد استمالتهم بهذا القول».

(٢٠) حسبنا أن نتذكر - لتأكيد الصلة بين «الجبر» و«التقليد» - أن التقليد - لغة - يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أي ألزمه إياه، وقلده قلادة) ويشير - اصطلاحاً - إلى «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، معتقداً للحقيقة فيه، من غير نظر وتأمل في الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه». راجع التعريفات للجرجاني ص ٥٧. وإذا كان الجبر يعني نفي القدرة على اختيار الفعل وصنعه فإن التقليد يعني نفي القدرة على اختيار المعرفة وصنعها، بحجة يؤكدها الحسن بن علي البربهاري بقوله: «إعلم أن الدين إنما هو التقليد». وأنه «ماكانت قط زندقة ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس، وهي أبواب البدع والشكوك والزندقة»، راجع طبقات الحنابلة ٢/٢٢، ٣٨.

(٢١) ابن المعتز، طبقات الشعراء (المعارف. القاهرة)، ص ١٧.

(٢٢) الصابوني، الرسالة ص ٧٦، وقارن بما يقوله الجويني في لمع الأدلة في قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥)، ص ١٠٨.

(٢٣) طبقات الشعراء، ص ١٨.

(٢٤) المصدر السابق، ص ٥١.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٦١.

(٢٦) المصدر السابق، ص ٢٤٣.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

(٢٨) الرسالة، ص ٩٣.

(٢٩) شعر ابن المعتز (ت. يونس السامرائي)، ١/١٥٩، ١٦، ٢١ - ٢٣.

(٣٠) ابن المعتز، كتاب الآداب (ت. كراتشكوفسكي)
Le Monde Oriental, VolXVIII, 1923, P. 92

(٣١) المصدر السابق، ص ٩٥، ١٠٥.

(٣٢) المصدر السابق، ص ٨٧.

(٣٣) المصدر السابق ص ١١١.

(٣٤) الحصري القيرواني، زهر الآداب (ت. زكي مبارك) ٢/٩٧٥.

(٣٥) ابن المعتز، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥)، ص ٥ - ٦.

(٣٦) المصدر السابق، ص ٦.

(٣٧) السابق ص ٨، وطبقات الشعراء ص ٨٩، ٢١١.

(٣٨) الشعر والشعراء، ١/٨٦.

(٣٩) زهر الآداب، ١/١٧٦.

(٤٠) شعر ابن المعتز، ٢/١٢٦ - ١٢٧.

(٤١) كتاب الآداب، ص ٩٤.

(٤٢) فصول التماثيل، ص ١٢، وقارن بشعر ابن المعتز ٢/٤٠١.

(٤٣) فصول التماثيل، ص ١٠، ١٥.

(٤٤) شعر ابن المعتز، ٢/٣٣٩.

(٤٥) طبقات الشعراء، ص ١٩٥.

(٤٦) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٢/٦٧١. وعلى الرغم أن ابن المعتز لايحدد معنى «التزندق» صراحة فإن معناه الضمني عنده لايختلف عن معناه عند أهل النقل، حيث يبدأ التزندق بالإسراف في التأويل وإعمال العقل، لينتهي إلى ما يسميه الغزالي بالزندقة الخالصة: وهي إنكار أصل المعاد عقلياً وحسياً، وإنكار الصانع للعالم رأساً وأصلاً. راجع الغزالي: فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص ١٩٢ - ١٩٣ وقارن بما ينتهي إليه أبو سعيد الدارمي في عقائد السلف ص ٣٥٢ - ٣٥٦.

(٤٧) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨.

(٤٨) نص المساجلة مذكور في كتاب القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص ٤٠ - ٤٤ وقد أقمت معوج النص المطبوع وصوبت سهو المحقق.

(٤٩) طبقات الشعراء، ص ٨٧.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٨، ١٤٠، ١٦٣، ٢٣٥، ٢٧٩، ٢٨٤.

(٥١) المصدر السابق، ص ٦١.

(٥٢) ديوان أبي نواس (ت. أحمد الغزالي)، ص ٥١٩.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٢١.

(٥٤) المصدر السابق، ص ٢٨٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ٢٩٠، ٢٤٠.

(٥٦) المصدر السابق، ص ٤١٠.

(٥٧) راجع مادة «طبع» في الجرجاني: التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢، والكفوي: الكليات (دمشق ١٩٨٢) ٣/١٥٨.

(٥٨) الصلة وثيقة دلالياً بين «الطبع» و«التقليد» خصوصاً في الجانب المرتبط بنفي الارادة.

(٥٩) الجاحظ. الحيوان (ت. هارون) ٤/٣٨١، ٣/١٣١ - ١٣٢.

(٦٠) ابن رشيق، العمدة (القاهرة ١٩٥٥) ٢/٢٣٩.

وراجع لصاحب هذه الدراسة: تعارضات الحداثة (فصول. العدد الأول) ص ٧٨.

(٦١) الآمدي، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢)، ١/٢٥٩.

(٦٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/٨٨.

(٦٣) الآمدي، الموازنة، ١/٤.

(٦٤) الصولي: أخبار أبي تمام (القاهرة ١٩٣٧)، ص ١٧.

(٦٥) طبقات الشعراء، ص ٨٧.

(٦٦) أخبار البحتري (دمشق ١٩٥٨)، ص ٧٢ - ٧٣.

(٦٧) طبقات الشعراء ص ٢٥٢، ٢٤٨، ٢٩٣.

(٦٨) ابن المعتز، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥)، ص ١.

(٦٩) المبرد، الكامل (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ٣/٩٢.

(٧٠) المصدر السابق، ٤/٦١.

(٧١) تماماً كما قال سلفه ذو الرمة: «إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لساني» الحيوان ٧/١٦٤ وقارن بمعاهد التنصيص ١/١٤٦) وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز. فقالوا: «الشعراء ثلاثة: جاهلي وإسلامي ومولد، فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز، وهذا قول من يفضل. التشبيه على جميع فنون الشعراء» راجع العمدة ١/١٠٠.

(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيراً من التشبيهات التي أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل، منها - على سبيل المثال - بيت العباس بن الأحنف:

كأنها حين تمشي في وصائفها
تمشي على البيض أو فوق القوارير

الذي جعله ابن المعتز «من بدائع» ابن الأحنف (ص ٢٥٧) تماماً كما وصفه ابن قتيبة من

قبل بأنه «من بديع التشبيه» (١/٨٢٩).

(٧٣) ابن الأثير: المثل السائر (ت. الحوفي)، ٤/٦ ـ ٧.

(٧٤) كليلة ودمنة (بيروت ١٩٧٢)، ص ١٨.

(٧٥) الجرجاني: الوساطة (ت. محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ ـ ٣٤.

(٧٦) المزرباني الموشح (القاهرة ١٣٤٣ هـ) ص ٢٤٣.

(٧٧) كتاب الآداب، ص ٧٣.

(٧٨) المصدر السابق، ص ٩٦ ـ ٢١٩.

(٧٩) راجع زهر الآداب، ٤/٩٧٧، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه «كثير السماع غزير الرواية». الفهرست /١١٦.

(٨٠) الشعر والشعراء، ١/٨٢.

(٨١) زهر الآداب، ١/٢١٧ ـ ٢١٩.

(٨٢) فصول التماثيل، ١٤٢ وقارن بص ٣٨.

(٨٣) المصدر السابق، ٢٧ ـ ٢٨.

(٨٤) المصدر السابق، ١٢ ـ ١٣.

(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبي نواس (الديوان ٦ ـ ٧):

دارت على فتية دان الزمان لهم فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة كانت تحل بها هند وأسماء

حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٨٦) راجع طبقات الشعراء، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

(٨٧) ورد هذا المجلس في أكثر من مصدر أقدمها حلية المحاضرة (١/١٤ ـ ١٧) للحاتمي (ـ ٣٨٨ هـ)، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ ـ ٩٧٨) للحصري القيرواني (ـ ٤٥٣ هـ) ثم نضرة الإغريض في نصرة القريض (ص ١٣٥ ـ ١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوي (ـ ٦٥٦ هـ).

(٨٨) ولذلك كان أنصار البحتري «هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون» و«من يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه». وهؤلاء هم خصوم أبي تمام الذين كانوا يرونه «شديد التكلف صاحب صنعة»، في مقابل أنصار أبي تمام، وهم «أهل المعاني.

وأصحاب الصنعة. ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»، والذين «يفضلون كل ماقاله أبو تمام» من «المعاني التي تستخرج بالغوص والفكرة». الآمدي، الموازنة، ١/٤، ٤٢٠، ٥٢٤، ٥.

(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود، ولكن التوحيدي ذكر مفتتحها في «البصائر والذخائر» (٢/٦٩٨ - ٦٩٩) وذكر المزرباني جانب المساوىء في «الموشح» (ص ٤٧٠ - ٤٩٠).

(٩٠) طبقات الشعراء، ٢٨٤، ٢٨٦.

(٩١) أخبار أبي تمام، ص٧٦.

(٩٢) راجع أخبار البحتري، ص ٧٢ - ٧٣.

(٩٣) من مثل هذا «الكتاب اللطيف» عن «محاسن أشعار المحدثين» لابن حمدان الموصلي الذي يشير إليه ابن النديم في الفهرست (ص ١٣٩)، أو كتاب لقدامة بن جعفر «في الرد على ابن المعتز» مذكور في الفهرست كذلك (ص ٣٠) وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسيادة نزعة النقل في التراث من ناحية. والعداء الحاد الذي واجهته هذه الكتب في الأوساط الرسمية (النقلية) من ناحية ثانية.

(٩٤) الموشح، ص ٤٧٣.

(٩٥) عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي ﷺ قال: «لاتسبوا الدهر فإن الله هو الدهر». مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذري (بيروت ١٩٧٧)، ص ٤٨٠.

(٩٦) ديوان أبي تمام، ٢/١٥٤.

(٩٧) الموشح، ص ٤٧٨.

(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز، راجع طبقات الشعراء ص ٢٣٥. وقارن بالموازنة ١/١٧ - ١٨، ١٣٩، والموشح ص ٤٤٠، ٤٦٥.

(٩٩) الأصفهاني: الأغاني (ط الساسي) ١٦/١٣، والحاتمي: الرسالة الموضحة (ت. محمد يوسف نجم) ص ١٤٣.

(١٠٠) كتاب البديع، ص ١.

(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين «البدعة» و«المحدث» راجع ما يقوله الغزالي في كتابه: إلجام العوام عن علم الكلام وإدارة الطباعة المنيرية. القاهرة). خصوصاً ما يرويه من أحاديث تذم صاحب البدعة، ص ٣٦ - ٣٧. وقارن بعقائد أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧١) ص ٨٧. وبما ذكره علي محفوظ عن معنى البدعة من

كتابه: الابداع في مضار الابتداع، ص ٢٥ - ٣٢، ١٤٤ - ١٤٥.

(١٠٢) الجاحظ: البيان والتبيين (ت. هارون) ٤/٥٥ - ٥٦ وسيتابع هذا الرأي للجاحظ أبو سليمان المنطقي أستاذ التوحيدي في المقابسات، (القاهرة ١٩٣٩)، ص ٢٨٤.

(١٠٣) كتاب البديع، ص ٥٨.

(١٠٤) المصدر السابق، ص ٥٣.

(١٠٥) المصدر السابق، ص ٢.

(١٠٦) المصدر السابق، ص ٢٢ - ٢٣.

(١٠٧) كتاب الآداب، ٨١، ٨٤.

دراسات تطبيقية
«٣»

نظرية الفن عند الفارابي

تحتفل الاوساط العلمية في العالم كله بذكرى المعلم الثاني أبي نصر الفارابي الفيلسوف العربي. والامر اللافت في الدراسات التي قدمت عن هذا الفيلسوف ـ حتى الآن ـ انها لا تلتفت إلى ماأنجزه الفارابي في مجال نظرية الفن. ذلك على الرغم من أن المعلم الثاني له انجازه الهام في ذلك المجال.

لقد حاول الفارابي أن ينشىء مدينة فاضلة، كما فعل سلفه اليوناني أفلاطون في جمهوريته. ولقد برر أفلاطون اهتمامه بالفن على أساس أنه عامل مهم، يؤثر في سلوك أبناء جمهوريته. وقال ـ في ذلك ـ قولته المشهورة: (نحن ننشىء دولة. ومهمة منشىء الدولة هي أن يصوغ القوالب العامة التي يجب أن يصب فيها الشعراء أقاصيصهم، ويضع لهم الحدود التي ينبغي ألا يتعدوها[1] . ولقد اهتم الفارابي هو الآخر بالفن، لانه منشىء دولة.. لا يجب أن تفوته صياغة القوالب العامة التي ينبغي أن يكون عليها الفن بمعناه الحق. ويحاول هذا البحث ـ وهو مجرد مشروع لدراسة أوسع ـ أن يعالج هذا الجانب المهمل في فكر الفارابي، ويسلط عليه الضوء، آملاً أن يحظى هذا الجانب الخصب بعناية دارسي التراث الفلسفي والنقدي على السواء.

١ ـ مقدمات منهجية :

لنبدأ ـ أولاً ـ بتحديد ما نقصده بذلك المصطلح المراوغ «نظرية الفن». ما الذي نعنيه بالنظرية؟ وما الذي نعنيه بالفن؟ وذلك أمر طبيعي لأن الكلمتين اللتين يبدأ بهما عنوان البحث بعيدتان عن المصطلح الفلسفي القديم بوجه عام، ومصطلح الفارابي بوجه خاص. وأعتقد أن استخدامهما معاً ـ في هذا السياق ـ بحاجة إلى تبرير، على الأقل لأولئك الذين تصيبهم الحساسية أو يغشاهم الخوف من استخدام حديث لوصف جوانب من التراث القديم.

مصطلح «الفن» ـ عند الفارابي ـ يطلق على ما يرادف الصناعة، أي «الحرفة»، وهي ـ في المصطلح الفلسفي الاسلامي ـ تعني العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال موضوعات مادية أو ذهنية لغرض من الأغراض، يصدر عن البصيرة بحسب الامكان[٢]. أما نحن فنقرن الفن بالنشاط الابداعي الذي يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان في أشكال فنية، تؤدي إلى ادراك متميز للواقع، وتختلف فيما بينها باختلاف الأداة التي تعتمد عليها أو الوسيلة التي تتوسل بها، ابتداء من الخطوط والألوان، ومروراً بالحركات والأصوات، وانتهاء بالألفاظ أو الكلمات. أي ما نعنيه بمصطلح الفن يختلف عما يعنيه الفارابي أو غيره من الفلاسفة القدماء الذين يوسعون دائرة المصطلح، فيدخلون فيه مالا نعده ـ الآن ـ من قبيل الفن، كصناعة الطب والفلاحة أو صناعة الفلسفة أو المنطق، وان قصروا الصناعة ـ بالكسر ـ على المعاني والذهنيات، وميزوها عن الصناعة ـ بالفتح ـ التي تستعمل في المحسوسات.

أما «النظرية» فهو مصطلح حديث لم تعرفه الفلسفة الاسلامية، وعموماً فهو يشير إلى بناء عقلي، مؤلف من مفاهيم أو تصورات منسجمة تؤدي إلى ربط النتائج بالمقدمات. وهو ـ بهذا المعنى ـ يتميز تميزاً نسبياً عن الممارسة العملية في مجال الواقع، أو يتميز تميزاً مطلقاً عن المعرفة الساذجة أو المهوشة. قد يتسع معنى المصطلح فيطلق على بناء عقلي رحب، يفسر عدداً كبيراً من الظواهر، ويقبله أكثر العلماء في وقته على أساس أنه فرضية قريبة من الحقيقة، كنظرية الذرة مثلاً، أو

يضيق المعنى فيقصد به الدلالة على ما ينتهي اليه أحد العلماء أو الفلاسفة في جانب بعينه، كنظرية الوحي والنبوة عند الفارابي، أو نظرية الفن عنده. ولا تباين بين كلا المعنيين طالما أن الجذر الاصطلاحي للنظرية يشير إلى نسق المعرفة الشاملة التي تفسر جانباً أو جوانب مختلفة من الواقع عند فرد أو أفراد في حقبة من الزمن[٣].

وعلى ذلك فما نعنيه بنظرية الفن عند الفارابي هو جملة المفاهيم والتصورات التي تترابط ترابط العلة بالمعلول، فتفسر الفن في ذاته من حيث مهمته وماهيته وأداته، ولا تغفل ـ في هذا التفسير ـ الصلة بين الفن في ذاته والفن باعتباره أحد جوانب البناء الفلسفي الشامل، الذي يراد به ـ عند الفارابي ـ تجاوز الانسان لمستوى الضرورة والوصول به إلى السعادة القصوى، التي هي «أكمل المقصودات الانسانية» وأسمى مراتبها.

ولا يؤرقنا ـ بعد ذلك ـ أن الفارابي استخدم مصطلح «نظرية الفن» أو لم يستخدمه أو أن المصطلح من نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين. المهم أن تكون المباحث التي يشملها المصطلح المعاصر ويدل عليها موجودة عند الفيلسوف القديم، ومن ثم يصبح استخدام المصطلح مبرراً لوصف الانجازات الفكرية للفارابي في مجال الفن.

مايمكن أن يؤرقنا حقاً هو كيفية دراسة نظرية الفن عند الفارابي. ان المعلم الثاني أحد الفلاسفة الكبار الذين أرادوا أن يفسروا كل مافي الكون، ابتداء من أبسط أشكال «الفيزيقي» وانتهاء بأرقى درجات «الميتافيزيقي». ومن الصعب ازاء فيلسوف كهذا ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن نفصل نظريته في الفن عن سياقها الفلسفي الشامل. شأن الفارابي في ذلك شأن أرسطو أو أفلاطون. ان الفكر عند أمثال هؤلاء الفلاسفة ذوي العقول الموسوعية وحدة متكاملة، وبالتالي فان انجازهم في أي جانب من جوانب الفكر يؤثر على باقي الجوانب. لقد استفاد أفلاطون وأرسطو في تفكيرهما في الفن من النتائج التي توصلا إليها في الميتافيزيقيا وعلم النفس والأخلاق والسياسة، كما أن انجازهما في الفن كان يؤثر بدوره على كل هذه الجوانب[٤]. ونفس الأمر عند الفارابي. انه لايقدم نظريته في كتابات متميزة عن

الشعـراء أو الخطابة أو الموسيقى فحسب، بل تمتد خيوط النظرية داخل عناصر نسيجه الفلسفي الشامل، يستوي في ذلك ما أسماه «الصناعة المدنية» أو الأخلاق، أو السياسة، أو المنطق، أو علم اللسان. ولقد ألمح الفارابي نفسه إلى ذلك التداخل عنـدمـا قسم دراسـة الشعر الى أقسام ثلاثة: قسم يعالج الأداة ـ وهي الألفاظ والقـوافي ـ وقسم يعالج المـاهية ـ وتدرس فيها القوانين التي تسير بها الأشعار ـ وقسم يعالج المهمة ويركز على «غناء الشعر في الأمور الانسانية». أما القسم الأول فيستعان عليه بعلم اللسان، وأما القسم الثاني فجزء من المنطق، والقسم الثالث متصـل بالصنـاعـة المـدنية[٥]. وقـد عالج هو الشعر ضمن إطار الصناعة المدنية والأخلاق والسياسة وغيرها من الصناعات، كما عالجه مستقلاً في رسائل منفصلة.

وما يقال عن الشعر يقال عن باقي أجناس الفن وأنواعه. كالرسم أو الموسيقى أو النحت أو مايسميه الفارابي بصناعة «التماثيل والتزاويق» فالتداخل قائم بين نظرية الفن وكل جوانب الفكر عند ذلك الفيلسوف. ولا مفر من أن نفهم نظريته في الفن في ضوء تفكيره الفلسفي في شموله وتشعبه. ونقطة البدء في هذا التفكير الشامل هي السياسة، فعليها تبنى كثير من النتائج في فلسفة الفارابي بوجه عام، ونظريته في الفن بوجه خاص.

٢ ـ الحلم السياسي:

الفلسفة ـ عند الفارابي ـ بناء شامل يراد به تغيير الواقع. يبدأ هذا البناء من رفض أنسقة الواقع القائمة وتجاوزها إلى واقع أفضل تتحقق فيه سعادة الانسان القصوى. ويقوم هذا البناء على نوع من الطوباوية تلوذ بحلم شيعي عند امام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. إلا أن الفارابي ـ على أي حال ـ يبدأ من الواقع الذي يعيش فيه، ويعاني أزمة المفكر الذي يجد تناقضاً بين مايؤمن به نظرياً عن الحق والخير والجمال وبين ماهو واقع في مجتمع منهار أو مدن باغية ظالمة، لاتحقق للانسان انسـانيته، بل تفرض عليه حياة الضرورة أو حياة البهيمة. ويزيد من حدة هذه

الأزمـة وعي المفكـر بأحـلام الطوباويين عن العدالة، ابتداء من سقراط وانتهاء بأحـلام الشيعـة عن الامـام المعصوم، الذي يخلص جماهير المسلمين من معاناة قاسية، كانت فورات القرامطة والخوارج والزنج تعبيراً عن الرغبة في تجاوزها.

اذا كان المفكر مشاركاً لأهل المدن الظالمة ولمن شاكلهم، كانت حياته ـ فيما يقول الفارابي ـ أبعد ما تكون عن صفة الانسانية. وإذا كان رافضاً للمشاركة فعليه أن يمر بالاختبار الصعب ويحترق بنار التضحية، فلا يبالي أن يموت أو يؤثر الموت على الحياة كما فعل سقراط، فإنه لما علم أنه لايمكن أن يعيش في المستقبل إلا على آراء كاذبـة وسيرة قبيحة، آثر الموت على الحياة[٦]». على المفكر أن يختار: اما أن يشارك في الظلم فتكون حياته «ليست هي حياة انسان[٧]» واما أن يزول عما عليه الـظالمـون وينفـرد دونهم بنمط من الحياة هو لون من «تدبير المتوحد» يلتمس فيه الكمال. ولكن الانسان ـ في النهاية ـ لايمكن أن يحيا وحيداً، ولن ينال الكمال الذي فطر عليه «الا باجتماع جماعة كثيرة متعاونة، يقوم كل واحد لكل واحد ببعض ما يحتاج إليه في قوامه[٨]». فضلاً عن أن المفكر الذي يتجاوز بفكره واقعه لن يترك لشأنه، طالما اختار فكراً يتجاوز الواقع، اذ سوف يكون عيشه نكداً «وبعيداً عن أن يتم له مايريد، لأنه ينبغي أن تعرض له احدى حالين اما هلاك أو حرمان الكمال[٩]».

ولقد اختار الفارابي. تخلى عن منصبه الرسمي ـ القضاء ـ في بداية حياته، وآثر حياة المتوحد المتقشف، الذي لايتصل بأصحاب الجاه والسلطة، بل يعيش بعيداً عنهم، قانعاً بالكفاف[١٠]، متعزياً بالرياض، فلا يرى ـ فيما يقول ابن خلكان بشيء من المبـالغة ـ إلا عند مجتمع ماء، أو مشتبك نهر، حالماً ـ أثناء ذلك كله ـ بمدينة فاضلة تتحقق فيها للبشر على الأرض السعادة القصوى، التي هي أكمل المقصـــودات الانســـانية. ولا ضير عليه لو كانت فلسفتـــه عنـد البعض كثـيرة الشكوك[١١]، فالمهم أن تصبح السعادة ممكنة على الأرض، وأن يتعاون الأفراد على نيلها، ويتجاوزوا اطارهم المحدود إلى إطار الأمة الفاضلة «التي تتعاون مدنها كلها على ماتنال به السعادة[١٢]». ويتجاوز الحلم اطار الأمة إلى إطار الانسانية أو مايسميه

الفارابي «المعمورة الفاضلة»، التي تتحقق عندما تتعاون الأمم فيما بينها على بلوغ السعادة. ولا ضير في ذلك الحلم لو أصبح الكسالى في الأمة أو المدينة البلغم الذي يشوش الجسد، أو يصبح المسرفون من الأغنياء بمنزلة الصفراء. بل يسلبهم الفارابي الحق في الحياة الأخرى، فالنفوس الشريرة تنحل بعد الموت وتصير الى عدم، ولا بقاء إلا للنفوس الكاملة التي تلوذ بفكر يؤمن بالعدالة الحقة[١٣].

مفتاح كل المعضلات - عند الفارابي - هو الفكر الذي يبشر بالحلم. ان الفكر هو الذي يحرك الانسان الحق. والفكر السائد في المدن الضالة والجاهلة - إن جاز أن يسمى فكراً - فكر لايحقق السعادة وتغيير ذلك الفكر مهمة الفيلسوف الأولى. فبتعليم الحكمة تتغير الأفكار (ولقد علم الفارابي الحكمة طويلاً في بغداد قبل أن يضطر إلى مفارقتها إلى بلاط سيف الدولة) ويتدرج الأمر ببنى الانسان الى تبني علم المدينة الفاضلة وتحويله إلى واقع.

لقد تحرك حلمه من البحث عن «العدل» شأنه في ذلك شأن أفلاطون الأثير لديه. فانطلق مثله من تأمل العدل «كيف يكون، وكيف ينبغي أن يكون، وكيف ينبغي أن يستعمل؟». وطابق بين الصورة المثالية التي انتهى اليها وبين «العدل» المستعمل من المدن الاسلامية، من الثلث الأخير من القرن الثالث للهجرة حتى الثلث الأول من القرن الرابع، فانتهى - مثل أفلاطون - إلى أن ذلك العدل «جور تام وشر في النهاية، وأن هذه الشرور العظيمة التي هي في نهاية العظم ليس لها فتور ولا زوال، مادامت المدن على تلك الحال التي كانت عليها، وأنه ينبغي أن تنشأ مدينة أخرى غير تلك المدن، ويوجد فيها وفي أمثالها العدل بالحقيقة، والخيرات التي هي بالحقيقة خيرات كلها، وتكون هذه المدينة مدينة لايفوتها شيء مما ينال به أهلها السعادة إلا وجد فيها[١٤]». بهذه المدينة يتحقق الحلم السياسي للفارابي وتتحقق سعادة الانسان. تلك المدينة يترأسها حاكم، يجمع صفات النبي والفيلسوف والامام الشيعي المعصوم، يستمد المعرفة والحقائق المتعالية من الله بواسطة العقل الفعال، اما عن طريق القوة المتخيلة، أو عن طريق العقل المستفاد. وتتدرج من هذا الحاكم الفاضل باقي أجزاء المدينة أو الأمة أو المعمورة في تنازل هابط، العالم

العلوي هو صورة له. في العـالم «الميتـافيزيقي» تفيض كل «العقول المفارقة» من «واجب الـوجـود» أو «السبب الأول»، وفي العالم «الفيزيقي» تتدرج كل المراتب والأجزاء ـ في تنازل هابط ـ من الحاكم الأوحد. فإذا كان واجب الوجود السبب الأول لعالم العقول المفارقة، فان الحاكم بمنزلة القلب، الذي يتكون أولاً ثم يكون هو السبب في وجـود سائر أعضاء البدن، فهو مصدر الحياة لباقي مراتب المدينة ومصـدر العلم لعقـولهـا المفكـرة. وبـذلـك تكـون نسبة السبب الأول إلى سائر الموجودات «كنسبة تلك المدينة الفاضلة الى سائر أجزائها[15]»، أو يكون «مدبر تلك المدينة شبيهه السبب الأول الذي به وجود سائر الموجودات[16]». أي أن الترتيب الميتافيزيقي للعالم العلوي ليس إلا انعكاساً للترتيب السياسي في المدينة الأرضية التي يحلم بها الفارابي.

وبغض النـظر عن طوباوية هذا البناء، ومدى ما يترتب عليه من تقديس للحاكم المعصوم ـ ظل الله على الأرض ـ أو مايترتب من نظرية في المعرفة والأخلاق ترد العلم والسلوك الانسانيين الى مصدر خارج عن العالم الذي يعيش فيه البشر ـ أقول بغض النظر عن ذلك كله، فنقطة البدء في البناء الفلسفي عند الفارابي وعلته الأولى هي السياسة، التي تنبثق عنها كل نظرياته الأخرى: في النفس أو الأخلاق، وفي المعرفة والنبوة، وفي وحدة الفلسفة، بل وماأسماه طيب تيزيني بتجاوز الثنائية بين الله والعالم وتجاوز مصادرة الخلق من العدم[17]. وتنبثق عن السياسة ـ أخيراً ـ مهمة الفن، بكل مافيها من ايجاب أو سلب.

٣ ـ مهمة الفن:

تحقيق السعـادة الانسـانية في الأرض هو مايحلم به الفارابي. ان السعادة أقصى مايكمل به الانسان. ولكن تلك السعادة لايمكن أن تحصل إلا بعلم بعينه وسيرة بعينها. أما العلم فيتحقق عن طريق الصناعة النظرية، وهي أرقى أقسام الفلسفة، وأما السيرة فتتحقق عن طريق الصناعة العملية التي تتولى تقويم الأفعال

وتوجيه الأنفس نحو السعادة. الفن ـ داخل هذا الاطار ـ مرتبط بتوجيه السلوك الانساني إلى السيرة الفاضلة التي تنال بها السعادة في جانب من جوانبها. أي أن الفن ليس علماً أو معرفة. الفيلسوف وحده هو الذي يقدم العلم والمعرفة، ويحتل ـ باعتباره المشرّع ـ أسمى مرتبة في المدينة الفاضلة. والمعرفة التي يقدمها الفيلسوف معرفة ناتجة عن القوة الناطقة بأقسامها التي تترأس قوى النفس، ومنها القوة المتخيلة التي يستمد منها الفنان أعماله الفنية. لكن الفنان يمكن أن يساعد الفيلسوف في تشكيل السيرة الفاضلة للبشر، إذا تحرك داخل مجموعة من القيم يحددها له الفيلسوف، فيقدمها الفنان تقديماً مؤثراً، يساهم في عملية التوجيه الأخلاقي. بذلك لايقدم الشاعر أو الخطيب ـ مثلاً ـ أي شكل من أشكال المعرفة، وانما يقدمان أسلوباً مؤثراً في التعريف بالحقيقة، التي لادخل لها بصنعها، لغير الفلاسفة أو لعامة الناس. من هذه الزاوية تتحدد للفن مهمته داخل المدينة الفاضلة التي يقيمها الفارابي، ويصبح لوناً من التربية الجمالية لأخلاق الفرد أو الأمة. ولن تتضاءل قيمته إلا بالقياس إلى الفلسفة، أما عدا ذلك فهو وسيلة راقية في التوجيه «وتعليم جمهور الأمم والمدن[18]».

قد تكون هذه النظرة قريبة من أفلاطون، ولكنها ليست أفلاطونية تماماً، ذلك لأن الفارابي لايصل به الأمر إلى أن يقول: «إننا لانستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس[19]». أو لايعترف في الموسيقى إلا بالايقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس[20]. الفارابي متميز في نظرته الى الجانب الأخلاقي من الفن عن أفلاطون، فهو يفهم هذا الجانب فهماً أرحب من فهم سلفه اليوناني، أعني فهماً يمنحه مرونة لانجدها عند الفيلسوف الفنان الذي طرد الفنانين من جمهوريته.

يميز الفارابي بين أنواع الفن أو أجناسه تبعاً لنوعية الاستجابة التي تحدثها في المتلقي، ومدى ما يترتب على هذه الاستجابة من سلوك. فيلاحظ أن هذه الاستجابة قد لاتتجاوز الشعور الممتع بالراحة واللذة، وقد تتجاوز ذلك الى التأثير في سلوك المتلقي، فيصحبها انفعال يؤدي إلى النزوع الى الفعل أي أننا ازاء نوعين

من الفن يتمايزان بتمايز الاستجابة التي يحدثها كل منهما.

يطبق الفارابي هذه النظرة على فنون الموسيقى والرسم والنحت فيقول «والألحان بالجملة . . صنفان، على مثال ماعليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركبة مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فان منها ماألف ليلحق الحواس منه لذة فقط من غير أن يوقع في النفس شيئاً آخر. ومنها ماألف ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات ويكون بها محاكياً أموراً أخر. والصنف الأول هو قليل الغناء، والنافع منها هو الصنف الثاني[٢١]». ويطبق الفارابي هذه النظرة ـ أيضاً ـ على الشعر، فتصبح الأقاويل الشعرية نوعين «منها مايستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ماشأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعة في الوصول الى أكمل المقصودات الانسانية، وذلك هو السعادة القصوى[٢٢]».

ولكن الفارابي رغم تفضيله للفن الذي يصحب الاستجابة له نزوع سلوكي، لاينفي النوع الأول أو يحقر من شأنه، من الطبيعي أن يفضل العمل الفني الموجه الى السيرة الفاضلة، ويضعه في مرتبة أسمى من العمل الذي لايقدم إلا مجرد متعة حسية ليس وراءها غاية مباشرة. ولكن ذلك النوع الثاني له فائدته. انه لون من الراحة أو الاسترخاء. يلجأ إليه الانسان كلما شعر بالاجهاد أثناء سعيه وراء غايته الحقيقية في الحياة. وبذلك يصبح هذا النوع من الفن ضرورياً، لأن الحياة لايمكن أن تكون كلها جهداً شاقاً متواصلاً[٢٣]. لنقل ان هذا النوع من الفن ينتج لوناً من اللذة لاترتبط بالوظائف الحيوية ارتباطاً مباشراً. يهيىء لنا أية منفعة محددة، الا أنه ـ في النهاية ـ لون من اللعب يداعب ملكاتنا مداعبة هينة تريح توترنا العصبي، فيحدث فينا لوناً من التطهير الساذج، يهيىء قوانا للنشاط الفاعل مرة أخرى. بذلك تتحدد لهذا الفن أهميته. ويتصل اتصالاً غير مباشر بتحقيق السعادة، ويصبح له مدخل في الانسانية «وان أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة والراحة انما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الانسان نحو أفعال الجد، فحسب هذا القول فأصناف اللعب انما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب اذا لذاته، وانما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل الى السعادة القصوى، فبهذه

الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلاً في الانسانية[٢٤]».

من هذه الزاوية تتحدد للفن وظيفتان عند الفارابي، أو مهمة ذات جانبين هما: الفائدة والامتاع، وهي مهمة ثنائية تعمقت ضمائر الفلاسفة العرب من بعده. وبقدر ماكان هؤلاء الفلاسفة من أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهما متابعين للفارابي في نظرته هذه، كانوا جميعاً - بما فيهم الفارابي - متأثرين بواقع الابداع العربي، ابتداء من «الأرابيسك» والزخارف الخطية والوحدات المعمارية التي تنحصر متعتها في تجانس شكلي يقوم على تجريد خالص، وانتهاء بأكبر أقسام الشعر الذي ارتبط بالدعوة المباشرة لعقيدة أو مذهب أو حاكم، من شعراء الرسول حتى شعراء سيف الدولة الذين عاشرهم الفارابي في السنوات العشر الأخيرة من عمره. ولقد طبق ابن سينا نظرة الفارابي هذه على الابداع الشعري فانتهى به الى أن العرب «تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه[٢٥]». وما يقصده ابن سينا بقوله «للعجب فقط» لايفترق كثيراً عما يقصده الفارابي بصنوف اللعب التي لايعقبها أية منفعة أو فائدة محددة.

قد يكون الفارابي أرحب نظراً في تعامله مع جانب اللعب من الفن فيلمح في داخله جانب الفائدة المتضمن فيه، ولكن نظرته الثنائية تنتهي به الى الفصل الواضح بين الجانبين، ومن ثم يسمح بالفن - اللعب الذي يولد المتعة فحسب، على شرط أن لايخدع الانسان بالسعادة العارضة التي يمنحها له، فيشغل بها عن السعادة الحقيقية. حسب الانسان أن يستمتع من ذلك الفن بالقدر الذي يرد له القوة على مواصلة العمل ومتابعة السعي. وليست هذه النظرة جديدة تماماً في التراث الفلسفي الاسلامي، فقد ألمح اليها أبو زكريا الرازي بقوله: «ينبغي أن يكون نيلنا واصابتنا من اللهو والسرور واللذة لأنها هيا نفسها. بل لكي نتجدد ونقوى على العدو في فكرنا وهمنا اللذين بهما نبلغ مطالبنا[٢٦]». ولكن الفارابي ينمي الفكرة التي ألمح اليها الرازي ويطورها في إطار شامل. إلا أنه - في النهاية - يجعل الفن الجاد أعلى مرتبة وأسمى قيمة، وبذلك تصبح الألحان الكاملة - في الموسيقى -

هي المرتبطة بتوجيه السلوك، فما دام الكثير من الأخلاق والأفعال تابعاً لانفعالات النفس «صارت الألحان الكاملة نافعة في افادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس انما هي نافعة في هذه وحدها، ولكن في البعثة على اقتفاء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم[٢٧]».

المشكلة ـ فيما يرى الفارابي ـ ان التوازن بين جانبي الامتاع والفائدة يختل عندما يسيطر فكر مبتذل على المدن الظالمة أو الجاهلة، أو غيرهما من المدن التي لاتحقق السعادة لجميع أبنائها، فيشوه هذا الفكر مفهوم الفن، ويحصره في مستويات دنيا من جانبه الامتاعي فحسب. وهذا ماحدث للفنون في عصره. لقد لاحظ أن معاصريه يقتصرون على جانب الامتاع، ويشغلون به عن جانب الفائدة، حتى وصل الأمر الى افتراض أغلبهم أن «الراحة» التي يقدمها جانب الامتاع أو اللعب هي السعادة الحقة. وخطورة هذا الافتراض أنه يقود الجماهير الى أن تنحو في أفعالها كلها نحو هذا الجانب، فينصرف الناس عن الأمور التي تنال بها السعادة بالحقيقة، ويطلبون من الفن ماشأنه أن يستعمل في اللعب فحسب، وبذلك يظن أهل الجد والفضلاء ممن يعرفون جانب الفائدة أن الفن هو هذا الذي يرونه سائداً فحسب، فينفرون من الفن في مجمله ويحقرون من شأنه. بل تكاد كثير من الشرائع أن تأتي ناهية عنه[٢٨].

إزاء هذا الموقف تنتاب الفارابي حدة واضحة، فيذهب إلى أن أكثر أشعار العرب انما هي في النهم والكريه[٢٩]. أما الموسيقى الشائعة فهي متاع زائف للحواس. وتكشف مهمة الفن التي يؤمن بجدواها لأناس يجهلونها. وهي معاناة تثير التعاطف، لأنها احتاجت من الفارابي الى أقاويل كثيرة «اذ كنا انما نبين آراء واعتقادات غريبة عنهم». بل تصل به المعاناة الى درجة القنوط أحياناً والتشكك في جدوى مايقول، لأن مايقوله يناقض ماهو شائع، «فيصير قبول كثير من السامعين لما تبين لهم من ذلك قبولاً أضعف أو شبيهاً بقبول ماليس له غناء[٣٠]». وعلى الرغم من هذه المعاناة لم يصل الأمر بالفارابي الى التنكر للفن، أو حتى لجانب اللعب فيه، ويظل مقدراً للمهمة التي يقوم بها كلا الجانبين، في توجيه السلوك الأخلاقي للفرد.

لاشك أن هذه النظرة ـ على الرغم مما نوجهه لها من نقد ـ تجعل كمال العمل الفني مرتبطاً بكمال الحياة نفسها، كما تجعل القوانين التي يتحقق بها اكتمال العمل الفني هي نفسها التي يتحقق بها اكتمال التجربة الانسانية. وبالتالي فان أي حكم على العمل الفني لابد أن يكون مرتبطاً بالدرجة التي يغني بها العمل النشاط الانساني. ان الفن نشاط انساني مرتبط بسعي البشر نحو السعادة. وطالما أن السعادة هي أجدى الخيرات المؤثرة وأعظمها وأكمل كل غاية يسعى إليها الانسان في الحياة[٣١]، فالفن أحد الأنشطة الانسانية الراقية. لأن شرف الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدي إليه. بذلك تتحد القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية للفن. بل تصبح أولاهما معياراً للأخرى وعلة لوجودها في نفس الوقت، ان الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تحصل بها السعادة[٣٢].

ولكن اذا كان للفن دور تربوي، يوحد مابين الجميل والنافع والخير، فيزودنا بنماذج من الفضائل التي ينبغي أن نحاكيها ونماذج من الرذائل التي ينبغي أن نتباعد عنها ـ أقول إذا كان للفن ذلك الدور فمن المنطقي أن تشد نظرية الفن إلى إطار من القيم الخلقية موجود بالضرورة خارج الفن. هذا الاطار من القيم يصنعه الفيلسوف، وهو اطار مشدود ـ في النهاية ـ إلى العقل الفعال، الذي يستمد منه الحاكم ـ الملك النبي الفيلسوف ـ المعارف والعلوم والمثل العليا للسلوك.

الفارابي قادر ـ شأنه في ذلك شأن أفلاطون ـ على أن يخبرنا ماهي معاييره الأخلاقية في الفن، لأن هذه المعايير جزء من مخطط أخلاقي واضح الصياغة، سواء في كتبه عن الأخلاق أو السياسات المدنية أو سبيل تحصيل السعادة. ولاشك أن هذا انجاز متميز، اذ أن أية نظرية أخلاقية في الفن تظل خاوية مالم تستند إلى مخطط من القيم، بغض النظر عن قبولنا أو رفضنا لهذا المخطط. ومخطط الفارابي يردنا الى البنية الاجتماعية لمدينته الفاضلة، ويشي بالفئة الاجتماعية التي ينطق باسمها داخل هذه المدينة، والتمايز الصارم بين المراتب التي تتكون منها، وانعكاس هذه المراتب على قوى النفس، حيث تصبح الفلسفة ـ والفلاسفة أعلى مرتبة ـ نتاج أسمى قوى

النفس، ويصبح الفن نتاج القوة النفسية التي تتوسط مابين عقل الفلاسفة وحواس العامة. وإذا كان أفلاطون بحث الفن على أنه جزء من تثقيف «الحراس». وإذا كنا نعرف من هم هؤلاء الحراس والفئة التي ينتمون اليها، فالفارابي يبحث الفن باعتباره طريقة لتثقيف العامة أو الجمهور، ونحن نعرف ـ على وجه التقريب ـ المرتبة التي يحتلها الفنان داخل المدينة الفاضلة. انه لاينحدر الى مرتبة الخدم بالتأكيد ولكنه لايرتفع الى مرتبة الفلاسفة. يشتغل الفنان فيما يسميه الفارابي «الصنائع العامية». وهي خمس صنائع: صناعة الخطابة، وصناعة الشعر، والقوة على حفظ الأخبار والأشعار وروايتها، وصناعة علم اللسان، وصناعة الكتابة ـ والعاملون بهذه الصنائع ـ عند الفارابي ـ يعدون مع الجمهور أو العامة، اذ ليس في صناعتهم شيء من الأمور النظرية، ولا من الصناعة التي هي رئيسة الصنائع على الاطلاق. وحتى لو سلم الفارابي بارتفاع الشعراء وأشباههم قليلاً عن مستوى الجمهور، لأن أصحاب الصناعة العامية والمعتنين بها «يجعلون أنفسهم من الخواص[٣٣]»، إلا أنهم لن يصلوا الى مرتبة أصحاب القياسية، أرباب النظر في الأمور النظرية والفحص عنها وتصحيحها على الطرق الجدلية، لنقل مع أفلاطون ـ في الصفحات الأخيرة من الجمهورية ـ أن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد، وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم، وان المفكرين المدققين ذوي الأسمال البالية يثأرون لأنفسهم من الشعراء الذين سخروا من رؤوسهم العارفة بكل شيء. ولكن مانجده عند الفارابي أمر يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية لمدينته، ويشي بالفئة التي ينطق باسمها.

ان الفضائل ـ عند الفارابي ـ لاتنال الا عن طريق التعليم أو التأديب. بالتعليم يتم إيجاد الفضائل النظرية، وبالتأديب تتحقق الفضائل الخلقية والصناعات العملية. أما الفضائل النظرية فتعلم بالطرق الاقناعية أو بطريق التخييل. أما التأدب بالفضائل العلمية فيتم عن طريق الأقاويل الاقناعية أو الانفعالية أو الاكراه وللفن دورفي تدعيم هذه الفضائل لأن الأقاويل الانفعالية والتخييل تدخل بنا في اطار الشعر وغيره من أنواع الفن. ولكن الفن يدعم فقط. أما الفضائل نفسها فلا يمكن التوصل اليها الا عن طريق المعلم، اذا ماكان المعلم

اماماً أو ملكاً للمدينة، أو من يختاره الامام لهذه الغاية ممن يحفظ عنه العلم ويأخذ عنــه، فالامـام «هـو مؤدب الأمم ومعلمهـا كما أن رب المنـزل هو مؤدب أهـل المنزل[٣٤]». وإذا كان علم الامام ببصيرة يقينية، فذلك لأنه ليس اماماً بالارادة بل بالطبيعة، وطبيعته المميزة له هي التي تمكنه من الاتصال المباشر بالعقل الفعال[٣٥]. وبـذلـك يصبح الامام مصدر القيم، بدعوى أنه ليس يبدعها على الحقيقة، بل يتلقـاهـا عن العقـل الفعال، فاذا وحدنا بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية، وربطنا كمال العمل الفنيّ بكمال التجربة الانسانية، ارتد سلم القيم التي يقاس بها الفن الى ميتافيزيقا متعالية، يلوذ بها أو يتعلل بها، الرئيس الأول أو الفيلسوف أو الملك أو واضع النواميس، وهي كلها مسميات متعددة لمسمى واحد هو الامام[٣٦].

والنتيجة المنطقية التي تترتب على ذلك هي هبوط الفن من عليائه الى أرض الدعوة، فيشد الى عقيدة لايساهم في وضعها، بل يقبل مايشرع له منها. وحسب الفنان ـ في هذا البناء الهرمي ـ أن يقنع بالسفح فيساهم في تعليم العامة أو التأثير في جمهور الأمم والمدن. ولابأس ـ بعد ذلك ـ لو جعل الفارابي الشعر صناعة يقتدر بها الشـاعـر على «محاكاة» أو «تخييل» الأمور التي تبينت ببراهين يقينية «فالتخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها[٣٧]»، أو يفرق الفارابي بين التعليم العام والتعليم الخاص، فيجعل التعليم الخاص بالطرق البرهانية فقط، أما التعليم العام فبالطرق الجدلية أو الخطابية أو الشعرية «غير أن الخطبية والشعرية هما أحرى أن تستعملا في تعليم الجمهور ماقد استقر الرأي فيه ويصح بالبرهان من الأشياء النظرية والعملية[٣٨]».

٤ ـ طبيعة الفن وأداته:

اذا كان للفن نشاط انساني مرتبط بسعي البشر نحو السعادة فمن الطبيعي أن يكون موضوعه ـ عند الفارابي ـ هو الانسان، من حيث هو كائن يطمح إلى تجاوز

مستوى الضرورة؟ إلا أن الانسان ـ بهذا المعنى ـ ليس كائناً منعزلاً عن غيره أو عن الـطبيعـة، بل هو كائن لايمكن لحياتـه أن تقـوم دون علاقـات تربط بينه وبين الآخرين، وتربط بينه وبين الطبيعة على السواء. وطالما دخلنا في إطار العلاقات فقد دخلنا في إطار الانفعالات والمشاعر، لأنه بمجرد أن يكون الانسان على علاقة بشيء ما فلابد أن يتولد في داخله انفعال ازاء ذلك الشيء. ان المبدع يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها، ويعرض ذلك الموضوع عرضاً ذاتياً مؤثراً، يشي باقتناعه بالمواقف أو الأفكار التي يريد أن ينقلها الى الآخرين، فيقنعهم بها، أو يقودهم ـ دون أن يشعروا اليها، وبالتالي فان عملية تقديم «الموضوع» نفسها تعكس الجانب الذاتي من المبدع، أو تعكس عالمه الداخلي. هذا التجانس في صدور الفن عن النفس أمر ينسجم مع مفهوم الفارابي عن وحدة القوة النفسية واتصال عناصرها ـ على الرغم من ترتيبها الهرمي[٣٩]. ولكن الأهم من ذلك أن هذا التجانس يؤدي إلى مفهوم رحب لعملية «المحاكاة» التي يقوم عليها الفن.

يتقبـل الفارابي مقولة «الفن ـ محاكاة»، التي سادت عصور التفكير القديم والوسيط. ولكنه لايرد الفن الى محاكاة خارجية لموضوعات العالم المادي كما يبدو عند أفلاطون، بل يرده الى محاكاة رحبة يمكن أن يتلاحم في داخلها عالم النفس مع عالم الـطبيعة، كما نجد عند أرسطو. لقد رد أرسطو الفن إلى «الفعل الانساني» على أسـاس أن محاكاته هي جوهر العملية الابداعية، بأوجهها المتعددة. ولكن ذلك الفعل الانساني ـ عند أرسطو ـ ليس محض حركة مادية، بل هو أوسع من ذلك بكثـير، اذ ينـدرج تحته ـ فيما يقول بوتشر ـ كل ما يعبر عن الحياة الذهنية، وكل مايكشف عن الحالات العقلية أو النفسية[٤٠]. ومفهوم الفارابي عن «المحاكاة»، في الفن مفهوم قريب من ذلك. ان موضوعات الفن ـ عنده ـ هي جميع الموجودات التي يمكن أن يقع بها علم انسان. قد تتنوع هذه الموجودات تنوعاً لافتاً، فمنها ماهو ثابت، ومنها ماهو متغير، ومنها مايفعله الانسان من «أشياء إرادية» أو مالا يفعله من «أشياء لاإرادية». إلا أن الفارابي يلمح الصلة بين الموجودات من ناحية، كما يلحظ التداخل بين الأشياء الارادية واللاارادية من ناحية أخرى. وهو ـ في النهاية ـ يخص الفن بالأشياء الارادية، التي يوسـع مدلـولهـا فيبسـطه على الأفعال المادية

الـظاهرة وعلى الحالات النفسية الباطنة «والأشياء الارادية والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز، ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وبالجملة فانها هي التي يقال انها خيرات أو شرور في الانسان أو له، فمنها ماينسب إلى النفس ومنها ماينسب إلى البدن، ومنها ماهي خارجة عن هذين[٤١]». أي أن الفن باعتباره محاكاة لايتناول ـ فحسب ـ مادة الطبيعة خارج الفنان، ولا أفعاله الظاهرة، وانما يتناول ـ فضلاً عن ذلك ـ عالمه الداخلي بكل مايموج به من انفعالات ومشاعر، باختصار كل مايدخل في إطار الادراك الانساني بالنسبة للفنان. ولهذا السبب كان الفن قادراً على إثارة المتلقي، لأنه يقدم له الجانب الذاتي الخاص بالموضوع المقدم، وما يتصل بهذا الجانب من انفعالات المبدع، وبالتالي يستطيع الفن أن يخاطب انفعالات المتلقي ويثيرها، الى الدرجة التي قد تدفع المتلقي الى اتخاذ فعل يتعارض مع رويته في كثير من الأحيان. وهذا واضح كل الوضوح في الشعر، حيث تقوم أقاويله الانفعالية باثارة انفعالات المتلقي الى درجة تخدر قواه الواعية، فيستجيب المتلقي لما يدفعه اليه القول الشعري، حتى لو تعارض ذلك مع عقله ورويته[٤٢].

بهذا الفهم لطبيعة المحاكاة وردها الى الجانب الذاتي للمبدع. لن تصبح الموسيقى مجرد محاكاة حرفية لأصوات الطبيعة، بل تصبح تعبيراً يعكس الأحوال النفسية للموسيقار، وبالتالي تصبح تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها. ومهما تعددت أصناف الموسيقى أو أنواع الألحان ـ ولها عند الفارابي أكثر من تصنيف ـ فكلها مردودة الى النفس وما يعتورها. بل إن ما يعتور النفس من انفعال هو العلة الأولى للموسيقى، ذلك لأن «الانسان اذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب، أو غير ذلك من انفعالات، صوت أنحاء من التصويت مختلفة[٤٣]». واذا كان الأمر كذلك فلا سبيل الى تصنيف «الألحان الانفعالية» الا برد فصول النغم فيها الى أوصاف الانفعالات التي أنتجها، فيصبح اسم كل فصل من فصول النغم مأخوذاً من انفعاله الأصلي، فيسمى النغم الذي يثير الحزن «محزناً» وما يكسب الأسف «أسفياً» وما يكسب الرحمة أو الخوف «رحمياً» أو «مخوفاً». وقس على ذلك بقية الأنغام، طالما كان الانفعال هو العلة التي توجدها. تلك نظرة تقرب الفارابي من

أرسطو الذي يقدر الأساس الأخلاقي للموسيقى وصلتها بأحوال النفس. مما مكنه من توضيح التشابه الوثيق بين الحركات الخارجية لأصوات الايقاع والحركات الداخلية للنفس. بحيث تصبح كل نغمة من الايقاع تعبيراً عن انفعال داخلي متميز، الى الدرجة التي تجعل الموسيقى تعكس أحوال «الشخصية» وتؤثر فيها في نفس الوقت(٤٤). ولعل هذا الفهم لأرسطو هو مادفع الفارابي الى القول بأن «أمثال هذه الأصوات والنغم اذا استعملت ربما حصل عنها انفعال ما أو ازدياده، وربما زاد الانفعال أو انتقص(٤٥)».

وما يقال عن الموسيقى يقال عن الشعر لأن العلاقة بينهما وثيقة. فكلاهما يرجع الى أصل واحد، ويتحول في التحليل الصوتي الأخير الى تعاقب حركة وسكون. صحيح أن الفارابي يقول ان «الأشياء الارادية» هي أخص الموضوعات بالأقاويل الشعرية، ولكن لنتذكر أن الأشياء الارادية منها ماينسب إلى النفس ومنها ماينسب الى البدن، ومنها ماهو خارج عنهما، أي أن المبدأ العام يظل دائماً لايهتز في التطبيق على أجناس الفن أو أنواعه.

ولكن إذا كان موضوع المحاكاة هو كل مايدخل في المجال الادراكي للفنان، فما هو الأساس الذي يميز الموسيقى عن الشعر؟ أو يميزهما معاً عن الرسم؟ وبعبارة أخرى ماهي أنواع المحاكاة وعلى أي أساس تتميز؟ لقد ميز أرسطو بين أنواع المحاكاة تبعاً لاختلاف الأداة، والموضوع، والطريقة أو الأسلوب الذي تتم به المحاكاة. أما الفارابي فانه ـ على الأقل فيما يمكن استنتاجه من كتاباته الموجودة ـ يركز كل التركيز على الأداة. وكأن الأداة وحدها هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع الفن. ومما يجعل هذا الاستنتاج مغرياً بالقبول أن موضوع المحاكاة يرتد إلى جذر واحد هو الأفعال الارادية. ومن ثم فالموضوع بذاته لايصلح أن يكون أساساً للتمييز بين أنواع الفن. أما كيفية المحاكاة أو أسلوبها فنتيجة تترتب على تمايز الأداة واختلافها من نوع الى آخر. وإذن فلا يبقى أساساً للتمايز الا الأداة. ولذلك نجد الفارابي عندما يوازن بين الشعر والرسم ينتهي الى حصر التمايز بينهما في الأداة. فأداة الشعر هي الكلمات وأداة الرسم هي الأصباغ أو الألوان، ويجمعهما ـ بعد ذلك ـ فعل واحد هو «التشبيه» وغرض واحد هو «ايقاع المحاكيات في أوهام الناس

وحواسهم[٤٦]».

عندما تختلف أنواع الفن في الأداة وتتفق في طبيعة الفعل والغرض، فلابد أن تتوافر لهذه الأنواع مجموعة من الخصائص المشتركة، تتجلى عندما ننظر الى أداة الفن من حيث الكيفية التي تتشكل بها في ذاتها، والكيفية التي تؤثر بها في الملتقي. إن الألوان في الرسم والأنغام في الموسيقى والكلمات في الشعر تتفق في فعل واحد هو «المحاكاة» أو «التشبيه». والمحاكاة هي طريقة خاصة في تقديم الموضوع، فهي ايهام بالشبيه لا بالنقيض. قد يقدم الموضوع تقديماً مباشراً كما في حالة الرسم، أو تقديماً غير مباشر كما في حالة الشعر. لنقل ان الشعر مؤلف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر ايقاعه. وعندئذ يتشابه الشعر مع الموسيقى وتصبح الألحان بمنزلة القصيدة والشعر. القصيدة مؤلفة من حروف هي أصوات تتضام فتكون الأسباب والأوتار. والأوتار والأسباب تتضام فتكون أجزاء المصاريع، وبالتالي أجزاء البيت وأجزاء القصيدة. وكذلك الألحان فإنها تتألف من أصوات تتناغم تبعاً لما فيها من حدة وثقل، فتتشكل بدورها الأسباب الأول والثواني، مكونة أجزاء اللحن. والعامل المشترك في الحالتين هو الزمن، أو النقطة المنتظمة ذات فواصل أو وقفات. أي أن «نسبة وزن القول الى الحروف كنسبة الايقاع المفصل في النغم، فإن الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل[٤٧]».

ولكن الشعر ـ وإن تشابه مع الموسيقى في عنصر الزمن ـ يتشابه مع الرسم في عنصر الايحاء بالمكان. الشعر ليس تعاقباً منتظماً في الزمن بين الحركة والسكون فحسب، إنه يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي أنها تشير الى مدركات مرتبطة بباقي الحواس. أي أن الشعر لايثير احساسات سمعية فحسب، بل يثير احساسات أخرى، طالما كانت كلماته لها صلة بكل مدركات الحس. وعندئذ يتشابه الشعر مع الرسم. ان الشاعر كالرسام ينقل العالم في أشكال فنية، فكلاهما يحاكي الأشياء الارادية. وتعتمد طريقة كل منهما في محاكاة الأشياء الارادية أو الأفعال الانسانية، على مادة ذات صلة باحساسات كليهما. وهي ـ بالتالي ـ تثير احساسات المتلقي. ومن هنا فان الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة، فانهما يجسمان

الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: اما عن طريق العين الباصرة - كما في حالة الرسام - أو عين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر.

معنى ذلك أن أداة الشعر تصله بنوعين من الفن، هما الموسيقى والرسم، وبالتالي تمكنه من استغلال عنصر الزمن في الموسيقى وعنصر المكان في الرسم. بعنصر الزمن يخاطب الشعر احساساتنا السمعية. وبعنصر المكان يخاطب احساساتنا البصرية، زد على ذلك مايمكن أن تتيحه العلاقات بين الكلمات من اثارة باقي الاحساسات.

هذا التمايز في الأداة يتيح للشاعر حرية أكبر في فعل المحاكاة. الرسام - مثلاً - ملتزم بقواعد المنظور الثابت وبالنقل المباشر - وليس الحرفي - له. أما الشاعر فانه يحاكي الموضوع بأكثر من طريقة، قد يحاكي الشاعر «الموضوع» محاكاة مباشرة، فتصور كلمات القصيدة موضوعها في ذاته. أو يحاكي الشاعر موضوعه محاكاة غير مباشرة فيصفه من خلال شيء آخر «فيكون القول المحاكى ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه. وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر[48]». المحاكاة المباشرة تضعنا في حضرة الموضوع نفسه كما تفعل المرآة وتشف عنه كما تشف الآنية البللورية عما تحويه. والمحاكاة غير المباشرة تجعلنا نتعرف على الموضوع من خلال غيره. أي أنها لاتعرضه في عزلة واكتفاء ذاتيين، وانما تعرضه بواسطة سلسلة من الاشارات الى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء وبهذه الطريقة تفرض المحاكاة المباشرة الموضوع على المتلقي بطريقة لامفر فيها من الانتباه واليقظة.

يمثل الفارابي للفرق بين النوعين من المحاكاة في الشعر بتصوير شخص من الأشخاص وليكن زيداً. فاذا صنعنا تمثالاً يحاكي زيداً كانت المحاكاة مباشرة. أما إذا عملنا مرآة نرى فيها ذلك التمثال، كانت صورة زيد في المرآة من قبيل المحاكاة غير المباشرة وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية. فانها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما ألفت عما تحاكي الأشياء. فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة[49]». وبديهي أن ذلك التباعد في المحاكاة لايتم في الشعر إلا عن طريق مايسميه الفارابي تارة «التشبيه[50]» - وهو مصطلح أرحب بكثير من الدلالة البلاغية

التقليدية ـ أو مايسميه تارة أخرى «التغييرات المركبة[٥١]»، حيث لاتدل الكلمة الشعرية على موضوعها مباشرة وانها تستبدله بغيره، أو تقدمه من خلال الاشارة الى غيره. مما يجعل لغة الشعر لغة مجازية بالضرورة، فتتميز بذلك عن لغة الفلسفة، التي لايستعمل منها لفظ في شيء إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولاً. أما الشعر فمن الواضح أنه لايلتزم بما تلتزم به الفلسفة، بل على العكس نجد الشاعر لايستخدم الكلمات استخداماً حرفياً، انما يتجاوز في الاستخدام لأنه ـ فيما يرى الفارابي ـ يحتاج الى إظهار القوة الكاملة على استعمال الألفاظ، فيبين عن الشيء بغير لفظه الخاص به، ويبين قدرته على أخذ اتصالات المعاني بعضها ببعض، فتصبح لغته لغة مجازية، تتوصل بالاستعارة «لأن فيها تخييلاً، وهو شعري[٥٢]». وعن طريق الاستعارة تتحقق المحاكاة غير المباشرة في الشعر، اذ أنها ترينا الموضوع من خلال غيره، وتدل عليه بلفظ غيره. ولا يكتفي الشعراء بذلك بل إنهم يعمدون إلى الأشياء التي لم تكن لها تسمية من قبل فيركبون لها أسماء، وينظرون إلى ماكان النطق به عسيراً فيسهلونه «وإلى ماكان بشع المسموع فيجعلونه لذيذ المسموع.. وينظرون إلى أصناف التركيبات الممكنة في ألفاظهم والترتيبات فيها، ويتأملون أيها أكمل دلالة على تركيب المعاني في النفس وترتيبها، فيتحرون لتلك وينبهون عليها، ويتركون الباقية فلا يستعملونها إلا عند ضرورة تدعو إلى ذلك[٥٣]»، المهم أن تعدد صور المحاكاة في الشعر يقود إلى درس خصب للأداة، يكشف عن الامكانيات الثرية للغة في يدي الشاعر، وكيف تطوع للتعبير عن زوايا متعددة للمحاكاة. وذلك مافهمه عن الفارابي ناقدان من أهم نقاد التراث العربي، وطبقاه تطبيقاً بالغ الأصالة على الشعر، وأعني بهما قدامة بن جعفر في حديثه عن «الارداف» وحازم القرطاجني في حديثه عن «المحاكاة التشبيهية» وخصائصها المجازية[٥٤].

ولكن هذه «المحاكاة غير المباشرة» تدخلنا في معضلة أفلاطونية تتصل بفكرة المثل، وبالتالي بالجانب المعرفي من الفن. المحاكاة غير المباشرة ـ عند الفارابي ـ تتباعد في أبسط أشكالها عن الحقيقة برتبتين، وفي أعقد حالاتها تتباعد برتب كثيرة، وبذلك يشبه الشاعر الغنائي ـ من حيث الظاهر ـ الشاعر التراجيدي الذي يحتل ـ مع باقي المحاكين ـ المرتبة الثالثة بالنسبة الى الطبيعة الحقة للأشياء عند

أفلاطون[٥٥]. إلا أن هذه القضية لاتأخذ شكل المعضلة عند الفارابي، لأنه لم ينظر الى الفن من نفس الزاوية التي ينظر منها أفلاطون، وان اتفق معه في المنحى الأخلاقي. الفرض السائد في فلسفة أفلاطون هو أن المعرفة الانسانية تترتب تبعاً لاسهامها في سعادة الانسان الأخلاقية والسياسية. ويترتب على هذا الفرض أن الشعر غير عملي، أو على الأقل لايتصل اتصالاً واضحاً بالحقيقة، وبالتالي لن يعدو أن يكون شيئاً تافهاً يجلب الضرر والأذى. أما العلم ـ الذي تمثل الفلسفة الرياضية أرقى أشكاله ـ فهو عظيم القيمة، لأنه متصل اتصالاً مباشراً بالحقيقة. ولذلك تتبدى نغمة بارزة ـ هي صدى للفلسفة الفيثاغورية ـ في كتابات أفلاطون مثل «طيماوس» و«المأدبة» تفترض أن الخير الأسمى هو ادراك الحقيقة المطلقة التي تتجلى أكمل ما تكون في تناغم الأعداد. مما يشحن نظرية المعرفة عند أفلاطون لصالح العلم، بحيث يبدو الله نفسه في صورة المهندس، ويبدو الفنان في صورة المقلد الساذج أو المشوه لعمل الخالق[٥٦].

قد يوافق الفارابي أفلاطون على ترتيب فروع المعرفة تبعاً لاسهامها في سعادة الانسان الأخلاقية أو السياسية، ولكنه لايبني على ذلك الترتيب نفس النتائج. صحيح أنه يتقبل فكرة أفلاطون التي ترى أن الشعر لايعطي معرفة، وأن التأدب بالوصايا الموجودة فيه ليس كافياً بذاته لأنه يصير الانسان ذا سيرة انسانية كاملة[٥٧]. ولكنه لايرتب على ذلك استبعاد الشعر عن مدينته على أساس معرفي. إنه يستبقيه لأثره الأخلاقي. وبالتالي فلا قيمة لتباعد الشاعر عن الحقيقة برتبتين أو رتب كثيرة مادام هذا التباعد يؤدي بالشاعر الى النجاح في تحقيق مهمته. لأن المحاكاة غير المباشرة ـ في النهاية ـ تفرض الموضوع على انتباه المتلقي بطريقة لاتتحقق في المحاكاة المباشرة. بل كلما ازدادت المحاكاة تباعداً عن الموضوع الأصلي نجاحاً، طالما ظل التناسب قائماً بين الموضوع الأصلي وصوره الفرعية التي يتبدى فيها، أو يقترن بها، أو يشار إليه من خلالها. ومن الوجهة الفنية الخالصة يمكن أن نقول ان المحاكاة المباشرة تبطىء ايقاع التقائنا بالموضوع المحاكى. وتحافظ على دوام اتصالنا به، عندما تنحرف الى موضوعات فرعية، نتأمل علاقتها بالموضوع الأصلي، تأملاً يطيل وقفتنا ازاء ذلك الموضوع وبالتالي نستوعبه استيعاباً كاملاً، فنستجيب لما يهدف إليه

الشاعر استجابة أكبر. وبذلك تصبح المحاكاة غير المباشرة أقدر على تأدية مهمة الفن، ولذا كان «كثير من الناس يجعلون في محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة وأجرى على مذهبها[٥٨]».

٥ ـ المحاكاة والتخيل:

يزداد الأمر وضوحاً ـ في المحاكاة غير المباشرة ـ لو نظرنا إلى فعل المحاكاة ذاته باعتباره عملية تخيل، تتم في إطار القوة المتخيلة للفنان، وهي القوة التي أشرنا ـ أكثر من مرة ـ إلى أنها تتوسط مابين الحس والعقل في الفكر القديم والوسيط، اذا كانت القوة التي يستمد منها الفيلسوف أفكاره هي «العقل المستفاد» ـ أرقى مراتب العقل الانساني ـ فإن القوة التي يستمد منها الفنان ابداعه هي القوة المتخيلة، التي تتوسط قوى النفس، فتأخذ معطياتها من الحس وتعيد صياغتها في ضوء قواعد العقل. بذلك تتحدد للمحاكاة في الفن خاصيتها النوعية، فتصبح فعلاً تخيلياً، لأن «القوة المتخيلة» هي القوة النفسية الوحيدة التي لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة، التي يستمد منها الفنان موضوعاته. هذه القوة تحفظ رسوم الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، ولكنها لاتكتفي بذلك الحفظ بل تعيد تركيب معطيات العالم، خالقة منها معطيات جديدة هي العمل الفني. أي أن هذه القوة ـ فيما يرى الفارابي ـ «مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها الى بعض لها فعل ثالث وهو المحاكاة فانها خاصة من بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسات التي تبقى محفوظة فيها[٥٩]». عمل المتخيلة على هذا النحو عمل ابتكاري، بمعنى أنها لاتقوم باستعادة صور المحسوسات فحسب وانما تقوم بالتأليف بينها، وتعيد تشكيلها في تركيبات مختلفة، «يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس[٦٠]». وإذا كان عمل المتخيلة ابتكارياً على هذا النحو، وإذا كانت المتخيلة هي القوة النفسية الفاعلة في عملية

المحاكاة، فليس ثمة ضرورة لأن تتطابق المحاكاة مع الموضوع الذي تحاكيه، بل يمكن أن تتباعد عن ذلك الموضوع بدرجتين أو درجات كثيرة.

ربط المحاكاة بعمل المتخيلة على هذا النحو انجاز أصيل للفارابي يميزه عن سابقيه من فلاسفة الفن. نحن نعرف على وجه التأكيد أن أرسطو لم يتعامل مع قوة التخيل باعتبارها طاقة خلاقة تمزج الشعور بالفكر والمعقول بالمحسوس، وتخلق من هذا المزج عالماً جديداً متميزاً. ولذلك لم يحاول أرسطو أن يقدم ـ في كتابه عن الشعر ـ نظرية سيكولوجية في الابداع تفسر تجاوز المحاكاة لموضوعها الأصلي، اما تحسيناً كما في التراجيديا، أو تقبيحاً كما في الكوميديا، وظلت فكرته عن «الممكن» و«المحتمل بالضرورة» مثيرة لتخمينات شتى لاتتجاوز اطار الاجتهادات الظنية. أما الفارابي فقد اهتم بالجانب الابتكاري للقوة المتخيلة وأكد عليه، بل جعل من هذه القوة الأساس الذي يفسر ظاهرة النبوة. فهذه القوة اذا صادقت نفساً شفافة لاتعوقها علل الحس أو رغبات الجسد، ارتقت وتباعدت عن الحس، واتصلت بالملكوت الأعلى وكان لها نبوة بالأشياء الالهية[٦١].

هذا التكييف للقوة المتخيلة يفجر قضايا كثيرة ويفسح آفاقاً رحيبة لفهم الجوانب الابتكارية للمحاكاة. وقد كان لهذا الانجاز الفارابي أثره البالغ في تعديل مسار النظرية النقدية في التراث العربي. وهذا ما لايعنينا الآن، فقد ناقشناه في موضع آخر. المهم أن نلاحظ أن القوة المتخيلة تفسر «ظاهرة النبوة» وتفسر «ظاهرة الفن» في نفس الوقت، فهي العلة التي تؤدي إلى كلتا الظاهرتين، فهل يعني ذلك التسليم ببعض ماذهب إليه أفلاطون وأقرته الافلاطونية المحدثة من نسبة الشعراء الحذاق في صنعة الشعر ـ مثلاً ـ «إلى أنهم موسوسون ومجانين بأشياء روحانية[٦٢]»، فيصبح الشاعر والنبي في مرتبة واحدة لايتمايز أحدهما عن الآخر؟ هذا مالا يقوله الفارابي، ولا نجد حديثاً مباشراً له فيه، وما أظنه يمكن أن يقوله.

كل مايمكن أن نخرج به من ربط عناصر نظرية الفارابي في الفن ببنائه الفلسفي العام، أن مخيلة المحاكي أو الفنان مشدودة الى الأرض ومتصلة بتعليم العامة، في ضوء قواعد تشرع لها من أعلى، أما مخيلة النبي فمشدودة الى واجب الوجود تتلقى وحيه وإلهامه عن طريق العقل الفعال. باختصار مخيلة النبي مرتبطة

بعالم الروح أما مخيلة الفنان فمتصلة بعالم الجسد. ومن هنا يأتي الخطر، فاذا لم يراقب عقل الفنان أفعال القوة المتخيلة مراقبة صارمة انحرفت هذه القوة، وانزلقت الى مرتبة النزوات الدنيا، وتباعدت على سبيل السعادة القصوى، ولعل ذلك هو السبب الذي جعل الفارابي يوصي الشعراء بتعلم البرهان والجدل من صناعة المنطق، لأنهما يقومان العقل ويسددان عمل المتخيلة، مما يفضي به الى تفضيل الشاعر الذي يراجع فنه ويتوسل بالقياس على ضبطه ـ ويسميه الشاعر المسجلس نسبة إلى سولوجسموس. كلمة يونانية بمعنى القياس ـ على الشاعر الذي يترك نفسه على سجيتها. ولعل ذلك ـ أخيراً ـ هو ماجعله يربط أغراض الشعرية بخصائص فطرية في الشاعر، وكأن هناك من فطر على الخير فهو يجيد المدح، ومن فطر على الشر فيجيد الهجاء[٦٣]. وهذه فكرة أرسطية الجذور، لأن أرسطو يرد الشعر ـ في حديثه عن نشأته ـ إلى الطباع: فذوو النفوس الفاضلة حاكوا أفعال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأخساء[٦٤]. وبغض النظر عن الجذر الأرسطي لهذه الفكرة فهي تتفق مع المنحى الأخلاقي العام لتفكير الفارابي، وهو منحى كان يوجه تمثله لأفكار السابقين عليه من الفلاسفة، ويجذبه جذباً الى الأفلاطونية المحدثة، التي طوعها لتحقيق غاياته المستقلة[٦٥].

إن ربط المحاكاة بالتخيل، أو النظر إلى طبيعة المحاكاة من خلال ابتكارية التخيل، كان له ـ رغم ذلك ـ آثاره الايجابية على فهم الفارابي لكل نوع من أنواع الفن على حدة، وعلى فهم نظرية الفن بوجه عام، حسبنا أن نشير في مجال الشعر الى فصل الفارابي بين الشعر والنظم على أساس التخيل، بحيث أصبح الشعر بناء تخيلياً، يستهدف اثارة المخيلة لدى المتلقي اثارة خاصة، تؤثر في قوته النزوعية الى الدرجة التي تقود الى فعل أو انفعال[٦٦]. كما يتحدد دور الوزن كعنصر مكمل لعملية التخييل، ويتم التمييز بين «القول الشعري» الذي يعتمد على تخيلية المحاكاة فحسب بغض النظر عن الوزن وبين الشعر ذاته عندما يكتمل له ـ إلى جانب ذلك ـ الوزن[٦٧]. كما يلمح الفارابي الدور الذي يقوم به الوزن والايقاع في تدعيم النشاط التخيلي للمتلقي أثناء استجابته للقصيدة[٦٨]. وإذا تجاوزنا الشعر باعتباره أحد أنواع الفن أو أجناسه: إلى الفن في ذاته، انتهينا الى الخروج ببعض النتائج الأساسية التي

تترتب على الطبيعة التخيلية للمحاكاة.

أهم هذه النتائج أن الفنان ـ أياً كان ـ لايحاكي موضوعه محاكاة حرفية، وانما يشكله تشكيلاً ابتكارياً يتناسب مع الغاية التي يحاكي من أجلها الموضوع. واذن فلا يمكن أن تقاس قيمة العمل الفني بمدى مطابقته لموضوعه الأصلي. فنحن لانرى الموضوع في ذاته، أو نحاكيه كما هو، وإنما نراه من منظور أخلاقي، وفي ضوء غاية سلوكية تؤثر على عمل المتخيلة، وتوجه الكيفية التي تعيد بها تشكيل الموضوع. وبالتالي ينبغي أن تقاس قيمة العمل الفني بمدى توافق فعل المحاكاة مع الغاية النهائية لها، وارتباط هذه الغاية بالاسهام في تكوين السيرة الفاضلة، أو سبيل تحصيل السعادة في سلوك الفرد داخل الجماعة.

وكما يؤكد الجانب التخيلي من المحاكاة ابتكارية الفن يؤكد ـ بالمثل ـ محتواه الحسي، فيميزه بذلك عن الفلسفة أو العلم. ان مدركات الحس هي المادة الخام التي يشكل منها الفنان تجاربه، وبالتالي فان عمله تعبير بلغة حسية ـ مسموعة أو منظورة أو ملموسة ـ عن معنى أخلاقي. لكن هذا المحتوى الحسي لايعني ـ بالضرورة ـ الحسية الفجة المصاحبة للغرائز، كما لايعني نسخ المدركات. انه يشير فحسب الى طبيعة المادة التي تمارس فيها المتخيلة عملها، ومن ثم فهو محتوى حسي قائم على نوع من التجريد يتجاوز الواقعية الحرفية للمدركات أو الكثافة المادية للمحسوسات، وكل فن ـ في النهاية ـ قائم على درجة من التجريد لاتتعارض مع طبيعة محتواه الحسي، ولكن التجريد الذي يقوم عليه العمل الفني ليس تجريداً خالصاً، كالذي نراه في «الأقاويل العلمية». التجريد في الفن نابع من طبيعته التخيلية. فالقوة المتخيلة لاتتعامل مع مدركات الحس إلا بعد أن تجردها من المادة، وبهذا التجريد تستطيع أن تتجاوز حرفية المعطيات الخارجية. ولكنها ـ مع ذلك ـ لاتجرد مدركات الحس من لواحق المادة تماماً. ولذلك يظل النتاج الابداعي للتخيل مرتبطاً ارتباطاً غير مباشر بأصل مادته المحسوسة وبالتالي لايفقد صفة الحسية، ومهما تباعدت المحاكاة عن الواقع وابتكرت أشكالاً لاوجود لها في عالم الحس. فانها لايمكن أن تبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء، فكل ماتصل إليه المحاكاة لايمكن صياغته، أو تشكيله، أو التعبير عنه. إلا من خلال جزئيات وعناصر

أدركها الحس من قبل. ولذلك كان الفنان يعرف الجمهور بما لايعرف من خلال المعروف من مدركات الحس. فهو - في النهاية - «يوقع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم. بل ان الأنبياء ومن على شاكلتهم مضطرون الى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال «المحاكيات» المحسوسة التي تقربها من الأفهام وتيسر ادراكها للعامة. وعلى ذلك تصبح الطبيعة الحسية للفن محكومة - في النهاية - بالمهمة الأساسية له.

وإذا نظرنا الى الطبيعة الحسية للفن، من حيث قدرة المحسوسات على تقريب المجرد وتبسيط الحقائق للعامة أو جمهور الناس. ثم نظرنا اليها من خلال المرتبة المتوسطة التي تحتلها المتخيلة بين قوى النفس. رجعنا مرة أخرى إلى المرتبة التي يقبع فيها الفن داخل البناء الفلسفي الشامل للفارابي. ورجعنا - بالتالي - إلى مكانة الفنان بين العوام والفلاسفة الحكام. وهي مرتبة نرفضها - الآن - بالتأكيد ولكن رفضنا لها لايمنعنا من تقدير محتواها التقدمي في عصر الفارابي، ولايمنعنا من تقدير الدور العظيم الذي قام به المعلم الثاني، باعتباره أول فيلسوف عربي حاول أن يصوغ نظرية في الفن. صحيح أنه استمد بعض عناصر نظريته من التراث السابق عليه. ولكنه يتجاوز ذلك التراث السابق بوعيه المتميز بعصره، الذي عاش في غمرة اضطراباته، وعانى مظالمه. ولقد مكنه هذا الوعي كما أهلته تلك المعاناة كي يفتح آفاقاً جديدة عدّلت من نظرية المحاكاة السابقة عليه، وأكسبتها أبعاداً أكثر ثراء وغنى مما كانت عليه، وبذلك ترك الفارابي بصماته واضحة على مجرى التراث النقدي عند العرب، وأثر فيه تأثيراً لم ندرك أبعاده حتى الآن، لأننا مازلنا نقسم التراث تقسيمات زائفة، ولا نحاول أن نعيد النظر فيه بالعمق الكافي الذي يكشف العلاقات الخفية بين كل جوانبه وانجازاته.

الهوامش:

(١) جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا /٦٨.

(٢) التهالوي: كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت ٦٦/٨٣٥ والجرجاني التعريفات، الحلبي ٢٨/١١٨.

(٣) يوسف كرم وآخرون: المعجم الفلسفي، القاهرة ٦٦/١٧٥ ـ ١٧٦ وجميل صليبا: المعجم الفلسفي المعجم الفلسفي، بيروت ٧٣: ٢/٤٧٧.

(٤) M. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois, 1927, P.8

(٥) الفارابي: احصاء العلوم، القاهرة ٤٩/٥٢، ٧٣ والموسيقي الكبير: دار الكاتب العربي/ ١١٨٨.

(٦) الفارابي: فلسفة أفلاطون، تحقيق روزنتال وفالزر/ ١٩.

(٧) نفس المصدر /١٩.

(٨) المدينة الفاضلة، ط. صبيح /٧١.

(٩) ،فلسفة أفلاطون/ ١٩.

(١٠) قارن بشرح رسالة زيتون الكبير، حيدر اباد ١٣٤٩/٩، وما ينبغي أن يقدم، القاهرة ١٩١٠/١٥.

(١١) ابن طفيل، رسالة حي بن يقظان. دار المعارف ٥٩/٦٢.

(١٢) المدينة الفاضلة/ ٧٢.

(١٣) السياسات المدنية، حيدر اباد ١٣٤٦/٥٣، وقارن بعيون المسائل «القاهرة ١٩١٠/١٨.

(١٤) فلسفة أفلاطون/ ٢٠.

(١٥) المدينة الفاضلة/ ٧٥.

(١٦) السياسات المدنية/ ٥٤.

(١٧) طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة، دمشق ٧١/٢٨٣ وما بعدها.

(١٨) كتاب تحصيل السعادة، حيدر اباد ١٣٤٥/ ٣٨.

(١٩) جمهورية أفلاطون/ ٣٧٧.

(٢٠) نفس المصدر/ ٩٣، ٩٤.

(٢١) الموسيقي الكبير/١١٧٩ ـ ١١٨٠.

(٢٢) نفس المصدر/ ١١٨٤ ـ ١١٨٥.

(٢٣) كتاب التنبيه على سبيل السعادة . حيدر اباد ١٣٤٦/٢٢ .
(٢٤) الموسيقي الكبير/ ١١٨٤ - ١١٨٥ .
(٢٥) ابن سينا: فن الشعر، القاهرة ٥٣/ ١٧٠ .
(٢٦) أبو زكريا الرازي : رسائل فلسفية، القاهرة ٣٩/٦٢ .
(٢٧) الموسيقي الكبير/ ١١٨١ .
(٢٨) نفس المصدر/ ١١٨٦ - ١١٨٧ .
(٢٩) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة ٥٣/ ٢٠٥ .
(٣٠) الموسيقي الكبير/ ١١٨٧ .
(٣١) كتاب التنبيه على سبيل السعادة/ ١ .
(٣٢) نفس المصدر/ ٢٠، ٢١ وقارن بالسياسات المدنية /٤٣ .
(٣٣) كتاب الحروف، بيروت/ ٦٩/ ١٤٩ .
(٣٤) تحصيل السعادة/ ٣١
(٣٥) نفس المصدر/ ٢٩ .
(٣٦) نفس المصدر/ ٤٣ - ٤٤ . وقارن بالسياسات المدنية /٤٩ .
(٣٧) فلسفة أرسطو طاليس، بيروت ٦١/ ٨٥ .
(٣٨) كتاب الحروف /١٥٢ .
(٣٩) جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، بيروت ٧٣/ ١٥٨ .
(٤٠) Butcher, Aristotle's Theory if Poetry and Fine Arts, Dover Publications, New York, p. 123.
(٤١) الموسيقي الكبير/ ١١٨٣ .
(٤٢) احصاء العلوم/ ٦٧ - ٦٩ .
(٤٣) الموسيقي الكبير/ ٧٣ .
(٤٤) Butcher, op. cit pp. 129 - 132
(٤٥) الموسيقي الكبير: الصفحة السابقة .
(٤٦) رسالة في قوانين صناعة الشعراء، القاهرة ٥٣/ ١٥٧ - ١٥٨ .
(٤٧) الموسيقي الكبير/ ١٠٨٦ وقارن بصفحة/ ٨٥ - ٨٦ .
(٤٨) جوامع الشعر، القاهرة ٧١/ ١٧٤ .
(٤٩) نفس المرجع/ ١٧٥ .
(٥٠) رسالة في قوانين صناعة الشعراء/ ١٥٨

(٥١) ابن رشد: تلخيص الخطابة، القاهرة ٦٧/٥٣٤، ٥٣٥.

(٥٢) كتاب الحروف/ ٢٢٥.

(٥٣) نفس المصدر/ ١٤٣ ـ ١٤٤.

(٥٤) نقد الشعر، لندن ٥٦/٨١ ـ ٩٠. ومنهاج البلغاء، تونس ٦٦/٩٤ ـ ٩٥، ٩٨، ١١١، ١٢٦، ١٢٩.

(٥٥) جمهورية أفلاطون/ ٣٦٤.

(٥٦) Max I. Baym, Science and Poetry P.E.P.P. Princeton, P.744.

(٥٧) فلسفة أفلاطون/ ٧.

(٥٨) جوامع الشعر/ ١٧٥ وقارن بمنهاج البلغاء/ ١٢٩.

(٥٩) المدينة الفاضلة/ ٦٣.

(٦٠) نفس المصدر/ ٤٦.

(٦١) نفس المصدر/ ٦٩.

(٦٢) فلسفة أفلاطون/ ١٤ ـ ١٥، وقارن بمحاورة أيون: ترجمة سهير القلماوي ومحمد صقر خفاجة/ ٢٨.

(٦٤) Butcher, op. cit, p. 17

(٦٥) Richard Walzer, Greek into Arabic, Univ. of South Carolina Press, 1970, pp. 236 - 252.

(٦٦) احصاء العلوم/ ٦٧ ـ ٦٩.

(٦٧) جوامع الشعر/ ١٧٢.

(٦٨) الموسيقي الكبير/ ٧٣، ٨٥ ـ ٨٦، ١٠٨٤ ـ ١٠٨٦ وقارن بجوامع الشعر ١٧٢.

دراسات تطبيقية
(٤)

الخيال المتعقل

دراسة في نقد الإحياء

الخيال المتعقل

(١)

هنـاك ظاهرة لافتة يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند الاحيائيين وهي أنهم يلحون الحاحاً واضحاً، في تعريفهم الشعر، على كلمة الخيال ومشتقاتها، وكـأنهم، بذلـك يحاولـون أن ينفـوا انحصـار الخاصية النوعية للشعر في تعريفه العروضي، الذي لايبقى فيه من الشعر سوى كلمات موزونة مقفاة. لقد ميزوا بين الشعر والنظم فقصروا الثاني على الكلام الموزون المقفى، وتجاوزوا بالشعر منطقة انتـظام القـافية والوزن، إلى منطقة أخرى سواها، هي منطقة الخيال، التي تمثل الخاصية النوعية للشعر[1]. ومن هنا كان الشعر، عند البارودي (١٨٩٣ ـ ١٩٠٤) «لمعـة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها الى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان[2]».

ورغم اللغة المجازية التي ينطوي عليها تعريف البارودي إلا أن نقطة البدء في التعريف، عنده، هي تلك اللمعة الخيالية التي تحرك العملية كلها، فتنطلق من الفكر إلى القلب، أو تضم الاثنين معاً، على نحو يجعل من الشعر «خيال النفس

وصورة الطبع[٣]». فيما يقول أحمد محرم (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥). وقريب من ذلك ما يحدثنا به أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) في الطبعة الأولى من ديوانه، عن الشاعر الذي يقلب احدى عينيه في الذر ويجيل الأخرى في الذرا، حيث «ينفسح له مجال التخيل.. ويستفيد.. علماً لاتحويه الكتب[٤]» وذلك قول لايبعدنا كثيراً عن حافظ ابراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢) الذي يرى في الشعر «مسرح الخيال.. ووعاء الحقيقة[٥]». وكلاهما عنصران مترابطان ترابط انفساح مجال التخيل وتقلب العينين في الطبيعة. ومن هنا كان حافظ يصف شوقي بأنه «واسع الخيال[٦]» كما يصف الرافعي (١٨٨٠ ـ ١٩٣٧) بأنه «راقي الخيال[٧]» وكلا الوصفين يرتبط بالحقيقة والطبيعة ارتباطه في حديث خليل مطران (١٨٧٢ ـ ١٩٤٩)، الذي وصف طريقته في الشعر بأنها طريقة المستقبل. لأنها تصوغ «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً[٨]». وإذا كان شوقي وحافظ يقرنان الخيال الشعري بالحقيقة والطبيعة فإن البارودي، قبلهما، قرن الخيال الشعري بالفكر والقلب، وكلها أوصاف متجاوبة تقربنا من عالم الشاعر الإحيائي من ناحية أخرى وتنفذ بنا إلى لب نظرية الخيال من ناحية أخرى.

إن الشعر خيال، أو لنقل، مع الرافعي «إن الخيال روح الشعر[٩]» فذلك قول يجعل الخيال الشعري مرتبطاً ـ في جانب منه ـ بمعطى خارجي، هو الحقيقة، ومرتبطاً ـ في جانبه الآخر ـ بعملية داخلية تتصل بالفكر والنفس معاً. ونقطة الوصل بين هذين الجانبين هي انعكاس عالم الحس على المخيلة، التي تعيد تأليف المعطى الخارجي، في عملية داخلية يتوازن فيها القلب مع الفكر أو الانفعال مع العقل. ولذلك كان مصطفى صادق الرافعي يشبه الشعر بالحلم، لأنه انعكاس داخلي لمعطيات خارجية، ولكن الشعر كالحلم الهادىء قد يشكل جديداً، لكنه الجديد الذي يصاغ من معطيات سبق ادراكها من ناحية، ولا يمثل انحرافاً عن الحقيقة من ناحية أخرى. إنه حلم متعقل، تنعكس فيه الحقائق المعقولة في الداخل على الخيال، فيصوغها معطيات من الحس، كما لو كانت معاني النفس تنطبع في الخيال انطباع الصورة في مرآة. ومحصلة ذلك أن الشعر مرتبط بما تشعر به النفس «فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرآة وهو، من بعد، كالحلم يخلق

في المخيلة، مما يصل إلى الاعين ويتأدى إلى الآذان، مالا يكون قد وصل ولا تأدى[10].

وجلي أن الشعر يشبه الحلم من حيث أنه تأليف متميز لمعطيات. والتأليف، في جانب منه، أشبه بعملية كيميائية، تتجاوب فيها العناصر لتصنع ماهو جديد. وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٨٩٧) الشعر بأنه كيمياء الكلام، حيث يركب الشاعر من أجزائه مايريد «ليبرم الصورة التي يرسمها الخيال[11]». ولكن الصورة التي يبرمها الخيال شعور لايخالف العقل، ولا يجافي الفكر. إنه نقيض «الخيالات الباطلة»، فيما يقول الزهاوي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦) وقرين الخيالات التي تجعل الشعر «منطبقاً على الواقع[12]».

أيمكن أن نقول، والأمر كذلك، إن الشعر صياغة خيالية لمعطيات واقعية؟ إن الأمر ممكن من وجهة النظر الإحيائية بشرط أن نفهم الصياغة الخيالية باعتبارها صياغة تتحرك منطلقة من الفكر أساساً، وباعتبارها صياغة لاتخضع لأهواء الانفعال الفردي، وباعتبارها ـ أخيراً ـ إضافة لاتغير من الحقيقة، أو تعارضها، بل تتجاور معها في قران شعوري، يصبح الشعر فيه من قبيل «شعور النفس بالحقيقة إلى جانب الخيال[13]».

إن خير الشعر فيما يقال، هو «ماسبق دبيبه في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال[14]». وذلك قول، مهما تحفظنا إزاءه، وسنعود إلى ذلك فيما بعد، يؤكد قيمة الخيال في الشعر، ويميزه عن النظم، فلا يجعل من الشعر كلاماً موزوناً مقفى فحسب، بل يجعله صياغة خيالية ترتبط بما يحدث في نفس المتلقي من تأثير. ولكن هذا القول في نفس الوقت، لاينفي الوزن والقافية، بل يربط بينهما، من زاوية التأثير، في علاقة تجاور مع عناصر أخرى، بحيث يجتمع في الشعر جمال النظم والجرس مع اختيار الأسلوب، مع المعاني المبتكرة، مع «الخيال وحسن تصويره» فيما يقول علي الجارم[15] (١٨٨١ ـ ١٩٤٩).

وليس هذا الفهم للخاصية النوعية للشعر، باعتبارها صياغة خيالية، أمراً قاصراً على الشعراء. إنه فهم عام يضم متذوقي الشعر من مفكري الإحياء ونقاده على السواء من اللافت للانتباه أن تجد فيلسوف الأحياء ومفكره الأول، جمال الدين

الأفغاني (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) ينطلق من هذا الفهم، فيقول إن الشاعر كالشاعرة، يبرعـان في الشعـر «إذا كان في فطرتها حسن التصور وسعة الخيال مع صفاء في السليقة»، وإلا فهما مجرد وزّان ووزانة لايحسنان سوى النظم في أوزان الخليل، التي يعرفانها تعليماً واكتساباً[١٦]»، وما يقوله الأفغاني، المفكر، لايفترق كثيراً عما يقوله ناقد متخصص، مثـل قسطاكي الحمصي، (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) من «أن جمال التخييل أعظم أركان الشعر[١٧]». والصلة بين الناقد المتخصص والمفكر المتفلسف هي صلة الفهم المشترك الذي ينطلق من الخيال ليحدد الخاصية النوعية للشعر.

ولـذلـك نجد ناقداً آخر، هو جبر ضومط (١٨٥٩ ـ ١٩٣٠) يقرن وجود الشعـر بوجـود «قـوة التخيل وجـودة الفهم[١٨]». كما نجد أديباً ناثراً كالمنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) يرى في الشعـر عالماً «من عوالم الخيال[١٩]». ويرى في الشاعر انساناً «كبير النفس. . كثير الأشغال العقلية والخيالات الذهنية[٢٠]».

صحيح أن المرصفي (١٨١٥ ـ ١٨٩٠) لم ينص، في (الوسيلة الأدبية)، على الخيال في تعريف الشعر ولكنه، وهذا هو المهم، رفض جميع التعريفات العروضية وآثر عليها تعريف ابن خلدون، وهو تعريف يحدد الصفة النوعية للشعر، في أنه «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف[٢١]». والاشارة الى الاستعارة، في هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عموماً. وهي إشارة تقربنا من الخيال الشعري أكثر مما تبعدنا عنه، لأن المجاز يعني تحولاً في الدلالة، والتقاء بين عناصر لاتلتقي حرفياً في العالم الخارجي، فيصبح المجاز، والأمر كذلك، مظهراً لغوياً من مظاهر الخيال.

ولذلك عرف ابراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) الشعر بأنه «الكلام الذي يقصد به ماوراء اللفظ من مناغاة النفس ومناجاة الوجدان «فتورى فيه المقاصد تحت الصـور الخيالية وتـبرز المعـاني تحت ثوب المجاز أو الكتابة ونحوها[٢٢]» وعلى هذا الأساس نفسه يناقش محمد الخضر حسين (١٨٧٥ ـ ١٩٥٨) التعريف العروضي للشعر، فيقول: «ذهب بعضهم في حد الشعر الى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الانسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة، فكل منهما قصر تعريفه على مايدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخييل في الشعر والنطق في الانسان، فالروح التي يُعد

بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل[٢٣]».

إن الإلحاح على اقتران الشعر بالمجاز عموماً، كخاصية نوعية، أمر يردنا إلى طبيعة الشعر التي تشبه الكيمياء، عند شكيب أرسلان على أساس أنها طبيعة تأليفية تجمع بين أشياء غير مؤتلفة في عالم الوقائع المتناثرة. ومن هنا ينظر ناقد، مثل قسطاكي الحمصي، إلى الخيال الشعري باعتباره عملاً تأليفياً، يصبح معه الشاعر مبتكراً يبتكر «من التخيلات التي تولدها في خاطره. المرئيات وغيرها من سائر المحسوسات». وكما يؤكد الحمصي فاعلية المخيلة عند الشاعر يؤكد فاعليتها عند القارىء، ذلك لأن الشاعر يقدم ماتبتكره مخيلته هو إلى مخيلة المتلقي، فيحدث فيها تأثيراً. إن «مايصوره الشاعر ينقله الصوت الذي يدوي شعره الى مخيلة السامع» فيثيرها[٢٤]. وذلك فهو يؤكد فاعلية الخيال في الشعر على مستويين، أولهما مستوى الادراك عند الشاعر، وثانيهما مستوى التلقي عند القارىء. ومادام الخيال هو علة التأليف عند الشاعر، وعلة التأثير عند المتلقي يصبح الشعر أقوالاً خاصة تؤدي المعاني «بتخييلات تؤثر في النفس تأثيرات مختلفة من ترغيب وترهيب، وإيقاد غضب، وإيقاظ من غفلة، وإثارة شجاعة، إلى غير ذلك من الانفعالات[٢٥]».

والحديث عن التخييلات التي تؤثر في النفس تأثيرات مختلفة، تتجلى في انفعالات مقترنة بأفعال، حديث يكشف عن أصول تراثية ترتد إلى نظرية الخيال عند فلاسفة التراث ونقاده على السواء. وليس من الضروري أن نعرض، هنا عناصر النظرية التراثية تفصيلاً، فقد فعلنا ذلك في مواضع أخرى[*]، حسبنا، هنا، أن نتوقف عند العناصر التي تمثلها الإحيائيون والتي أعادوا، على أساسها، فتح باب الاجتهاد في النظرية كلها.

إن نظرية الخيال، في مستواها الأدنى، على نحو ما نجدها في التراث النقدي، وعلى نحو ماتمثلها الإحيائيون، هي صياغة نظرية تفسر ماهية الشعر

---

* راجع، مثلاً، الفصل الأول من كتاب الصورة الفنية لكاتب البحث.

ووظيفته، معتمدة على أساسين متداخلين: أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي. أما الأساس الأول فيردنا إلى نظرية في المعرفة، تفصل فصلاً حاداً بين الذات والموضوع، بحيث يُنظر إلى الموضوع باعتباره معطى جاهزاً، أوجدته قوة مستقلة عن الذات. إن الذات، في هذه النظرية، مجرد مستقبل لما يحدث في الخارج. قد يكون في ادراكها للموضوع كشف عنه، أو توضيح لوجوده المستقل أو تعبير عن انطباع يخلفه فيها، لكن الذات، في النهاية، لاتخلق الموضوع ولا تعدل منه في لحظة ادراكها له. إنها تتلقاه فحسب، وتعمل على هدى من هذا التلقي الذي يتم بعملية مزدوجة، يواجه فيها العقلي الحسي ويعلو عليه، بحيث يصبح ادراك العالم منطوياً على ثنائية تصل مابين مستويات (هيراركية)، أدناها مستوى الحس وكل مااتصل به، وأرقاها مستوى العقل وكل مااتصل به. وبين هذين المستويين، تقع مجموعة من (القوى الباطنة) تتوسط مابين الحس والعقل، فتأخذ ماينطبع في الأول، فتجرده وتؤلفه، لتطرحه على الثاني الذي يكّون، مما يختار ويجرد، كليات أو مفاهيم أو مقولات، هي خلاصة ادراك لعالم جاهز ثابت، الوسيط الأساسي لمعرفته هو العقل، أعظم ماخلقه الله في الانسان(*).

وما يعنينا، هنا، هو «قوة المخيلة» التي تتوسط «القوى الباطنة» فتتوسط مابين الحس والعقل. إن هذه القوة تستحضر، في جانب من عملها، الصور المنطبعة في الحس المشترك والمختزنة في «الخيال(**)» وتؤلف، في جانب عملها الآخر، من

---

* يقول رفاعة الطهطاوي: «العقل قوة روحانية بها ادراك حقيقة الأشياء وقياس بعضها ببعض بما فيها من الجامع، والحكم عليها بما يقتضي، فالعقل في الانسان هو الجزء الناطق المتفكر، وهو عبارة عن قوة روحانية نورانية تدرك ماله وجود في خارج العيان أو الأذهان على حقيقته.. فالعقل هو الوسيلة الوحيدة في التصور والتصديق وتمييز الحقائق على وجه دقيق نميق. (المرشد الأمين، الأعمال الكاملة ٢/٤١٨).

** يقول لويس شيخو، نقلاً عن حاجي خليفة: «الخيال في اللغة بمعنى الشخص. وعند الحكماء يطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك ◄

الصور المنطبعة والمختزنة صوراً جديدة مبتدعة، ومعنى هذا أن المخيلة يمكن أن تكون استحضارية. كما يمكن أن تكون ابتكارية لكنها، في كلتا الحالتين، تعتمد على الـذاكرة. في الحالة الأولى تستحضر المخيلة التجربة وتستعيدها معتمدة كل الاعتماد على الذاكرة، بحيث يكاد ينمحي الفرق بينهما، فيصبح عالم المخيلة عالماً مرآوياً، هو بمثابة انعكاس، في الذاكرة، لعالم من التجارب والأحداث الفعلية. أما في الحالة الثانية فتبتكر المخيلة بناء جديداً مغايراً، من معطيات سبق للحس إدراكها، فتعتمد على الذاكرة، لكنها لاتتوقف عند حرفية المعطيات، وإنما تعيد تأليفها، مؤلفة بذلك عالماً مبتكراً، هو تشكيل غير حرفي لعناصر موجودة بالفعل. ومادامت المخيلة، سواء كانت ابتكارية أو استحضارية، تعتمد على الذاكرة فإنها تعتمد. بالضرورة على مدركات الحس، وبالتالي فإنها لاتستطيع أن تستحضر إلا ماسبق ادراكه، كما أنها لاتستطيع أن تبتكر إلا من معطيات سبق إدراكها. إنها «قوة تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في امكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للتخيل معرفتها[٢٦]».

وإذا نظر الناقد الإحيائي، في ضوء هذا الفهم إلى المخيلة، انتهى إلى أن الشعر من نتاج مخيلة الشاعر، إن مخيلة الشاعر، في جانب منها، تستحضر صور الطبيعة أو التجارب الغائبة عن الادراك المباشر، وتمثلها عن طريق كلمات، تعكس التجارب كما تعكس المرآة المعطيات الماثلة إزاءها.

ولقد قال أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧)، نقلاً عمن يسميهم بعض المحققين، إن التخيل قوة حاصلة في كل ذي احساس أو إدراك، يستحضر بها الأشياء المحسوسة، «وهي متوقفة على قوة الذاكرة. . ولهذا كان اليونانيون

● إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة. . واستدلوا على وجود الخيال بأنا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلنا عنها زماناً، ثم نشاهدها مرة أخرى نحكم عليها بأنها هي التي شاهدناها من قبل، فلو لم تكن تلك الصورة محفوظة فينا زمان الذهول لامتنع الحكم بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك» (علم الأدب ملحق ١/ ١٥).

الأقدمون يسمون القوة الشعرية بنت الذاكرة، فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلاً لها[٢٧]». ولكن مخيلة الشاعر، في جانبها الآخر، تتجاوز الاستحضار والاسترجاع، عندما تؤلف بين المعطيات، كما يحدث في الحلم أو الكيمياء، على نحو قد لايوجد حرفياً في الواقع. وإن كان لايخرج عنه. ولقد قال محمد الخضر حسين إن مخيلة الشاعر تستخلص من صور الذاكرة «مايلائم الغرض وتطرح مازاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أزمنتها، أو مايتصل بها، مما لايتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير، وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد[٢٨]».

هذا الشكل الجديد الذي أنتجته مخيلة الشاعر، فيما يقول محمد الخضر حسين، يظل منطوياً على صفتين متعارضتين من حيث الظاهر. إنه نتاج يقوم على التجريد، لأن المخيلة تفصل الخاطرات عن أزمنتها وتتصرف فيها، كما أنه نتاج يقوم على الحسية، لأن الخاطرات تظل قرينة مدركات للحس، لاتفقد صفتها الحسية رغم مايمر بها من تجريد. إن نتاج المخيلة، من هذا المنظور، كالمخيلة نفسها، فاعلية تتوسط مابين الحس والعقل، فتتوسط مابين طرفي النفس المتباعدين. وفي هذا التوسط تكمن قوة المخيلة وضعفها كما يكمن خيرها وشرها.

بمعنى أن توسط المخيلة مابين طرفي النفس المتباعدين يجعل فاعليتها معتمدة، دوماً، على هذا الوضع، ومتأثرة به سلباً أو إيجاباً.

قد تستطيع المخيلة أن تقدم للعقل مادة تساعد في عمليات التفكير والفهم، أو تفيده في تكوين التصورات والأفكار الكلية المجردة ولكنها، بذاتها، لايمكن أن تتجاوز مرتبة الحسي والجزئي. ومن هنا تظل المخيلة في مرتبة أدنى من مرتبة العقل، باعتباره الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية. ويزيد من هوان المخيلة، بالقياس إلى العقل، اعتمادها الشديد على ماتدركه الحواس، مما يجعلها عرضة للخطأ. وإذا أضفنا إلى هذا أن فاعليتها مرتبطة بالحواس، والحواس مرتبطة بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى مايمكن أن تصل إليه لو تركت وشأنها. إن الانفعالات والغرائز تشدها إلى مهاوي الحس وتقودها إليه، والعكس صحيح، فتتأثر حركة التخيل، وتشتغل بارضاء نزعات دونية، فنصور للانسان كل ماتتشوق إليه نفسه

الأمّارة بالسوء.

و«شأن الخيال الذي لايعمل تحت سلطان العقل أن يصور المعاني في غير انتظام، ويمليها على اللسان كما صورها، فإذا هي أقوال تلبس صاحبها المهانة، أو تضعه موضع من يسخر به أو يثير عليه غضباً[٢٩]».. أما إذا تباعدت المخيلة عن الحس، وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة، فإنها تستحضر في أمانة، وتبتكر في تعقل، فتنشغل، بذلك في تكوين صورة جديدة، نتعرف فيها مالم نكن نعرف، فنتصل، تحت رعاية العقل، بعالم منظم ثابت، نحن، في النهاية، بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة، وبذلك وحده، تغدو المخيلة ذات أثر مهم في التربية الأخلاقية للأمم، وبخاصة النشء:

«فإنك إذا لقّنت الناشىء الأخلاق الحميدة والأعمال الصالحة وذكرت له مايترتب عليها من خير وسعادة، وجدته لايذكر تلك الأخلاق والأعمال إلا وقد حضر في ذهنه، مايقع عقبها من الخير والسعادة، فينهض لها بقوة، وهذا شأنه حين تذكر له السيرة القبيحة، وتبين له مايتصل بها من عواقب تعود عليه بالضرر والتهلكة، فإنه لايخطر بباله شيء من الخلق الرذيل أو العمل القبيح إلا وقد حضر في ذهنه مايعقبه من ضرر، فيدعوه ذلك إلى الكف عنه[٣٠]».

إن الوضع المتوسط للمخيلة، إذن، يهتز بين نقيضين معرفيين هما العقل والحس، كما يتذبذب بين نقيضين أخلاقيين؛ هما فضائل العقل ورذائل الجسد أو غرائزه. ومن هنا يظل كل نتاج لمخيلة الشاعر أشبه بوتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، بل تصبح فاعلية المخيلة الشعرية قرينة إزدواجية حادة يشبه فيها الشاعر الشيطان الغاوي، مرة، والملاك المنقذ مرة أخرى، ولايعدو المتلقي، والأمر كذلك، أن يكون انساناً ينخدع بالغواية في مرة، ويستجيب للهداية في أخرى. ولقد قال الرصافي إن غاية الشعر قد تكون خيراً وقد تكون شراً، فالأمر، بعد موكول إلى توجه المخيلة صوب أحد النقيضين. ولو تأملنا، معه، غاية الشعر، من منظور هذا الوضع المتوتر للمخيلة، قلنا إن غاية الشعر هي حمل النفوس على الانفعال «قبضاً أو بسطاً لغرض ما» قد يكون صالحاً وقد يكون طالحاً. وليس في ذلك غرابة لأن غاية الأدب، عنده، هي «تسخير الأسماع واختلاب القلوب وإثارة العواطف

وتهييج النفوس بالبيان المؤثر فيها قبضاً أو بسطاً، أو حزناً أو سروراً، أو تلذذاً أو تألماً، سواء كان ذلك لغرض صالح أو غير صالح، ولمقصد شريف أو غير شريف[٤٠]».

لنقل، الآن، إن «القوى الباطنة» التي تبرز بينها المخيلة، قوى إدراكية، يمكن أن تؤثر في السلوك الانساني. إنها إدراك موجه، إذا شئنا الدقة، لأن كل إدراك يصحبه نزوع إلى فعل أو انفعال. لذا يقول رفاعة الطهطاوي: «بالإدراك والفهم يصلح الانسان الأشياء ويشكّلها على الوجه المطلوب، وعن الادراك يتولد الرضى والغضب، واللذة والألم، والفرح والترح والصفا والكدر، فهذه الصفات من صفات الروح البشرية بواسطة الادراكات العقلية[٤١]». وإذا كانت أفعال الإنسان، فيما يقول فلاسفة الإسلام، تتبع تخيلاته أكثر مما تتبع علمه أو ظنه، فإن المخيلة هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للانسان، بحيث إذا استثير التخيل انفعلت (القوة النزوعية) وتحركت في الاتجاه الذي تفرضه حركة التخيل، فيؤثر ناتج التخيل في النزوع سلباً أو إيجاباً، ولذلك قال جمال الدين الأفغاني، وقد تأثر بالفلسفة تأثراً لاينكره «إن لكل خيال أثراً في الارادة تتبعه حركة في البدن على حسبه[٤٢]». صحيح أن الأفغاني، هنا يستخدم الخيال بدل المخيلة، لكن من المهم أن نلاحظ أن مصطلح الخيال يمكن أن تتسع دلالته ليشمل المخيلة نفسها وفاعليتها وانتاجها في آن. ومن هنا فإن صفة الخيالي قد تطلق على «الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس»، وقد تطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة[٤٣]، المهم أن هذا المعدوم، الذي اخترعته المخيلة وركبته، يعود فيؤثر على حركة التخيل، فيوجهها، فيحدث في النفس، بالتالي، انفعالاً يقترن بنزوع. هذا الانفعال الذي يحدثه التخيل هو التخييل. وما يميز (التخيل) عن (التخييل)، في هذا السياق، هو أن الأول مصطلح يصف الفعل الادراكي للمخيلة في تشكله، بينما يصف الثاني الأثر الذي يحدثه هذا الفعل بعد تشكله، ومن هنا يظل (التخيل) علة حدوث (التخييل) وسبباً له، كما يظل (التخييل) مرتبطاً بجانب النزوع الناشىء عن فعل إدراكي متميز، هو التخيل، لنقل إن «التخييل هو انفعال من تعجب أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو

نشاط[٤٤]»، فهذا الانفعال يحدث أثره على مستوى اللاوعي ويشكل بادرة لفعل، تنبسط معه النفس لأمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية أو اختيار، فتنفعل إزاءه «انفعالاً نفسانياً غير فكري[٤٥]» وكأن (التخييل)، في النهاية، عملية تقوم على إثارة قوى غير عاقلة، مرتبطة بالمخيلة ومذعنة لها، تفضي بالإنسان إلى وقفة سلوكية محددة، إما إلى جانب الخير وإما الى جانب الشر، وهما المقابل لطرفي النفس المتباعدين.

لكن هذا المستوى الأخلاقي لعمل المخيلة سرعان مايتداخل مع المستوى المعرفي لها. وهنا نواجه جانب القيمة المعرفية في نتاج هذه الفاعلية المشدودة إلى نقيضين. وإذا كان العقل مقترناً بالحق، وهو الوجه المعرفي للصدق الأخلاقي، وإذا كان الحس مقترناً بالخطأ، وهو الوجه المعرفي للكذب والإثم على مستوى الأخلاق، فإن كل تخييل لابد أن ينال نصيبه من هذه الثنائية، فيميل إلى الكذب في مرة، وإلى الصدق في أخرى، بل يتحول التخييل إلى لون من المجاذبة أو المخاتلة، قد يقصد بها الحق فتنطوي على صدق، وقد يقصد بها الباطل فتنطوي على كذب والمسافة بين التخييل الشعري، في هذا المستوى، وبين القياس المنطقي مسافة واهية جداً كالشعرة، سرعان مايعبرها الشعر، ليدخل دائرة المنطق، فيصبح لوناً من القياس الخادع، يقوم على إيهام بالمماثلة. ولم يتردد فلاسفة الإسلام طويلاً، بسبب هذه المسافة الواهية، فعدوا كتاب الشعر لأرسطو باباً من أبواب المنطق متابعين في ذلك غيرهم من شراح مدرسة الاسكندرية، بل توجس الفلاسفة من المحتوى المعرفي للتخييل الشعري في غير مرة، ولم يكف البلاغيون والنقاد، في التراث، عن تمييز منطقة الصدق من منطقة الكذب في كل شعر. ولذلك تأسست، تراثاً وإحياءً، موازنة حادة بين التخييل والتصديق، وأصبح الشعر في جانب منه، لوناً من القياس الخادع في المنطق. أعني قياساً لايُراد منه تخييل أفكار ومعان مقررة سلفاً، من خلال عملية إيهام موجهة. وتقوم هذه العملية على امكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحدِ نقيضيه اللذين يمكن أن ينطوي عليهما. وتتحقق هذه العملية عندما يربط الشاعر الموضوع الأصلي الذي يعالجه بموضوعات أخرى قد تماثله، لكنها أشد منه قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى

الموضوع الأصلي فيميل إليه المتلقي أو ينفر منه، بعد أن يقوم دون أن يعي، بعملية (قياس) تدعمها المماثلة، «تقويها المبدأ القائل إن مايجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.

ومادة الشعر، من هذه الزاوية، مخيلات قد لايعول على مافيها من صدق أو كذب، ولكن يعول ـ دائماً ـ على قدرتها على الايهام. إن المخيلات ـ فيما يقول ابن سينا ـ مقدمات «ليست تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر، فيتبعها، في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه. وبالجملة قبض أو بسط، مثل تشبيهنا.. الجبن بالاحتياط ليرغب فيه الطبع[٤٦]».

ومن هذا المنطلق تحدث حسين المرصفي في (الوسيلة الأدبية) عن أنواع القياس في المنطق، وعدَّ منها الشعر باعتباره قياساً مادته المخيلات، أما المخيلات نفسها فهي «مقدمات تخييلية تؤثر في الأنفس قبضاً أو بسطاً[٤٧]»، ومن المهم أن نلاحظ أن المرصفي يأتي بهذا التعريف ضمن القسم الخاص بالمنطق في مقدمة كتابه، ولم يكرر التعريف مرة أخرى وبخاصة في الأقسام البلاغية والأدبية من الكتاب، مما يؤكد أن الرجل لم يكن على شيء كبير من الاطلاع على التراث الفلسفي، وأنه كان يعتمد، فحسب، على تلخيصات متأخرة في المنطق، وإلا فما كان أسهل على محفوظه الغزير أن يحشد، كما فعل في حالات أخرى، الجوانب الأكثر ثراء من تعريف الفلاسفة. ولكن هذا التعريف الذي ذكره المرصفي، عرضاً، سرعان ماخلب لب واحد من تلامذته هو محمد دياب صاحب كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية)، (١٩٠٠)[*] الذي توقف عند التعريف، وعده تعريفاً مقبولاً، يليق بكتب الأدب لاملخصات المنطق. يقول: «المناطقة يشترطون في الشعر الخيال لا الوزن، فإنهم أطلقوه على القياس المركب من قضايا خيالية تؤثر في

---

* قرأ محمد دياب، فيما ورد في كتابه «الوسيلة الأدبية» علي حسين المرصفي عام ١٨٧٤، وحضر دروسه في دار العلوم حيث كان المرصفي يلقي فصول كتابه التي كانت تنتشر، تباعاً، في مجلة روضة المدارس.

النفس، فتصير مبدأ فعل أو ترك أو رضاء أو سخط أو بسط أو قبض أو لذة أو ألم. وجاءهم هذا من الشعر اليوناني فإن المنطق مأخوذ عن اليونان، والشعر، بهذا المعنى، يفيد عند الاستعطاف والاستقضاء، وفي الاقدام على الهيجاء، ونحو ذلك، مالا يفيده البرهان، فإن النفس أطوع إلى التخييل منها الى التصديق لأنه إليها ألذ وأغرب[٤٨]».

ولا أظن أن محمد دياب، بدوره، قد اطلع اطلاعاً مباشراً على كتابات الفلاسفة، من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، مع أن شرح كتاب الشعر الأرسطي لابن رشد، مثلاً، كان متاحاً في ذلك الوقت[*]. إنه مثل أستاذه تنحصر معرفته في شروح المنطق المتأخرة وهي شروح تقلص فيها ثراء نظرية الخيال الشعري عند الفلاسفة، فأصبحت مجرد حديث مقتضب عن أحد أنواع المنطق، كما نجد في كتب السيد الشريف الجرجاني أو من تلاه، ومن الطبيعي والأمر كذلك، أن ينسب محمد دياب مفهوم الخيال الشعري إلى المناطقة لا الفلاسفة، فهو قد عرف ملخصات المنطق لاكتب الفلاسفة في شمولها وتنوعها. ومن الطبيعي، أيضاً، أن يذهب إلى أن التعريف جاء المناطقة به من الشعر اليوناني، فلا يعرف أن التعريف تبلور في ظل محاولة الفلاسفة شرح كتاب الشعر لأرسطو. والفرق هائل بين شرح عربي لكتاب عن الشعر اليوناني والشعر اليوناني نفسه.

ومع ذلك فهناك أمر مهم يميز محمد دياب عن أستاذه المرصفي، لقد ظل حديث الأستاذ عن القياس الشعري، في المنطق، منفصلاً تماماً عن نقد الشعر وبلاغته، أما التلميذ فقد حاول ـ جاهداً ـ أن يقدم مفهوماً للشعر يفيد فيه ـ فضلاً عن كتب البلاغة والنقد المتاحة من التراث، من شروح المنطق، فوصل ماانقطع عند أستاذه، وواجه أشكال التعريف العروضي بمفهوم الخيال الذي لم يخطر على بال أستاذه، عندما حاضره عن الشعر، وابتدأ التلميذ خطوته المهمة بالتسليم بأن

---

* نشر المستشرق الايطالي لازينو الشرح عام ١٨٧٣، ونقل بعض فصوله المهمة لويس شيخو في كتابه (علم الأدب) الذي طبع في بيروت عام ١٨٨٧.

الشعر يقوم على التأثير في النفس. والتأثير فيما رأى، أمر يتجاوز الوزن في ذاته، بدليل عدم تأثر النفس بالوزن في منظومات النحو. وإذن فلا بد من ارجاع التأثير إلى شيء آخر، يبرر اهتزاز النفس إزاء شعر قد يخالف معتقداتها. ولابد أن يكون هذا الشيء هو التخييل لأن النفس، فيما تقرر كتب المنطق المتأخرةنقلاً عن الفلاسفة، أطوع للتخييل منها إلى التصديق، والقول الخيالي ألذ للنفس من القول البرهاني وأغرب منه. عنئذ يصبح الشعر «قضايا خيالية». وعندئذ أيضاً، يصبح التخييل مصدر تأثر النفس بالشعر كما يصبح الشعر نفسه متميزاً عن منظومات النحو. قد نقول إن هذه النتيجة التي وصل إليها التلميذ، ذاتياً فيما يبدو، ليست جديدة، إذ سبقه إليها غير واحد من نقاد الاحياء الشوام، كانت صلتهم بالتراث الفلسفي أعمق من صلة التلميذ وأستاذه معاً. ولكن يبقى أن عقلانية التلميذ فضت إشكالاً لم يفضه النقل عن الأستاذ، كما أنها نجحت في كشف قصور التعريف العروضي، وفي نبذه بالتالي، عندما أكدت ضرورة جمع الشعر. «بين شرطي الوزن والخيال» على أساس أن الخيال علة تأثير جوهرية يزيدها الوزن جمالاً.

وما دام المناطقة قد ساعدوا، على هذا النحو، في نقض التعريف العروضي، وبالتالي التفرقة بين الشعر والنظم، فمن المبرر أن نسمع إعجاباً بما يسمى تعريفهم، بل نواجه تقبلاً لبعض جوانبه بين شعراء، لم تكن صلتهم وثيقة بالمنطق ولم يكن من قبيل المصادفة أن نسمع شاعراً مثل حافظ ابراهيم يقول في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه:

«ولقد وفقت جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا إن الشعر هو كل ماأحدث أثراً في النفس وخيره ماكان موزوناً، فلم يحبسوه في تلك الأوزان وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال فجعل يتنزه بالتنقل من رياض المنظوم إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة ونثره أخرى[49]».

ولقد صدر ديوان حافظ عام ١٩٠١ أي بعد سنة واحدة من كتاب محمد دياب، ورغم اللغة المجازية التي نسمعها في مقدمة الديوان إلا أن تأكيد الخيال، باعتباره الخاصية النوعية للشعر، تأكيد واضح في المقدمة كلها، وهو تأكيد يرتبط «مباشرة» بجماعة المنطق، وينطوي على تقبل ضمني للتهوين من شأن الوزن بالقياس

إلى الخيال.

ولكن إيجابية الموقف، عند محمد دياب وفي تقديم حافظ لديوانه، لاتنفي جذر التوتر الكامن في الموقف نفسه بين القطبين المتناقضين على المستويين الأخلاقي والمعرفي، ومن هنا يلج محمد دياب ـ مرغماً ـ منطقة الموازنة الحادة بين التخييل والتصديق، فيتقبل مبدأ التعارض الحاد بينهما، ويقول إن هناك شعراً جيداً يخلو من «القضايا الخيالية»، كقول لبيد:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لامحالة زائل

ولكنه سرعان ما يفرّ من هذه الموازنة فيؤكد أن «الشعر الخيالي أجذب للنفس وأشد تأثيراً فيها من غيره، فهو الأحق بأن يسمى شعراً[50]».

والولوج في الموازنة قرين الفرار منها فكلاهما تعبير عن وقوع في أسر موقف صعب، ينطوي على نقيضين، يصعب التسوية بينهما.

وتتضح صعوبة الموقف من زاوية أخرى، عندما يتحول التوتر بين النقيضين من دائرة المنطق إلى دائرة البلاغة، فنواجه موازنة حادة أخرى بين «المعاني العقلية» و«المعاني التخييلية». وهي موازنة ترتد بنا، في جذورها البلاغية، إلى عبد القاهر الذي يردنا، بدوره، الى الفلاسفة. لقد تقبل عبد القاهر الثنائية الحادة بين التخييل والتصديق في الشعر، ونقلها عن المستوى المنطقي إلى المستوى البلاغي فوازن بين العقلي والتخييلي من المعاني. وتنطوي موازنته بين هذين النوعين على الثنائية الأساسية الكامنة في نظرية الخيال نفسها. وأهم من ذلك أنها موازنة تنحاز، صراحة، إلى العقلي فتفضله على التخييلي، من حيث المحتوى المعرفي والتأثير الأخلاقي. ومن هنا قرن عبد القاهر (العقلي) من المعاني بكل مايشهد له العقل بالاستقامة وتتضافر العقلاء في كل أمة على تقريره والعمل بموجبه، وقرن «التخييلي» بما يرده العقل ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، إما على البديهة أو بعد نظر[51]. ولقد تقبل الاحيائيون هذه الموازنة عن عبد القاهر بعد أن عرّف الامام محمد عبده بكتابيه «الأسرار» و«الدلائل» فاستغلهما تلامذة الامام من أمثال علي عبد الرازق، في كتابه «أمالي في علم البيان» (١٩١٢)، ومحمد الخضر حسين الذي جعل من «التحقيق»، وهو «المعنى العقلي» عند عبد القاهر قاعدة تنتظم عليها حياة

الأمم، أما التخييلي من المعاني فقد قرنه بالقياس «الخادع[٥٢]».

ومن المؤكد أن هذا التقبل للموازنة بين التخييل والتصديق ـ وكان يعني تسليماً بالأسس المعرفية والأخلاقية التي يقوم عليها تطبيق نظرية الخيال عند عبد القاهر ـ كان يدعم ذلك الازدواج الكامن في طبيعة القوة المخيلة، التي تقع موقعاً متوتراً بين طرفي النفس المتباعدين. وهو ازدواج ستكون له أبعاده الأخرى في التصورات الاحيائية لكنه، في نهاية الأمر، ورغم تجلياته المتنوعة، التي سنتوقف عندها في الفقرات التالية، لن يتجاوز هذه الثنائية التي قرنت اللمعة الخيالية، عند البارودي، بطرفين متعارضين هما سماوة الفكر وصحيفة القلب، وجعلت من الشعر، عند حافظ، وعاء للحقيقة ومسرحاً للخيال.

(٢)

إن التصورات التي عرضناها، حتى الآن، تصورات تراثية أصلاً. بمعنى أنها جوانب من نظرية الخيال، كما قدمها فلاسفة الاسلام، وكما تمثلها وطورها بلاغيو التراث ونقاده.

صحيح ان الاحيائيين لم يتعرفوا على كتابات مهمة للفلاسفة والنقاد على السواء. ولكن المادة التراثية التي أتيحت لهم، مخطوطة أو مطبوعة، كانت كافية لأن تمكنهم من إعادة فتح باب الاجتهاد في نظرية الخيال. ولعل أسبقهم في ذلك أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) الذي كتب فصلاً في «الجوانب» عن «التخيل» وكذلك الأب اليسوعي لويس شيخو (١٨٥٩ ـ ١٩٢٧) الذي نشر (عام ١٨٨٧) كتابه «علم الأدب» مع ملحق له، في جزأين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة في علم الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته، فضلاً عن فصول عن الخيال والخيالي و«التصور والتمثل» و«الحافظة»، ناهيك عن نقوله المباشرة من الفارابي وابن سينا والغزالي، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي طبع قبل ذلك بسنوات، ومن المؤكد أن النشر المبكر لتلخيص ابن رشد لفن الشعر (١٨٧٣) قد ساعد على اقرار المكانة الثابتة لأرسطو[٥٣].

ولقد أفاد الاحيائيون، بالمثل، مما وقعوا عليه من انجازات بلاغيي التراث

ونقاده، وبخاصة عبد القاهر الذي أشاعه الامام محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) بين أوساط المثقفين(*).

لقد دفعت هذه الخبرة بالتراث نقاد الإحياء وأدباءه إلى ربط الشعر بالخيال، والنظر إليه باعتباره عملية تخيلية عمادها التخيل. ومن هنا تمكن محمد الخضر حسين من كتابة المؤلف المهم عن «الخيال في الشعر العربي» (١٩٢٢) وهو أول كتاب فيما أعلم مؤلف في الموضوع في نقدنا الحديث. ومن المهم أن نلاحظ أن الاحيائيين استندوا الى التراث العقلاني الذي تبلورت، في جنباته، النظريات البلاغية والنقدية عند العرب. ومن النادر أن نجد واحداً من الاحيائيين يتجاوز هذا التراث العقلاني إلى التراث الصوفي، مثلاً، حيث توجد نظرية مغايرة للخيال، لم يكن لها صدى مؤثر، رغم ثرائها، في الانجازات البلاغية والنقدية (يمكن للمرء أحياناً، أن يلمح عناصر اشراقية عند الرافعي، وبعض روافد لابن عربي عند المنفلوطي، ولكنها، في النهاية، عناصر وروافد لاتشكل تياراً أساسياً في تفكير كل منهما).

إن العقلانية التي رادها، في هذا العصر، رجال من أمثال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغاني (١٨٢٩ ـ ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) وغيرهم كانت تبحث عن نظيرها في التراث، وكانت تجد هذ

---

* بدأ الشيخ الامام تدريس كتابي عبد القاهر في الأزهر بعد عودته من منفاه بالشام (١٨٨٨) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيسه جمعية إحياء الكتب العربية عام ١٩٠٠. ومن الذين حضروا دروس الامام: أحمد تيمور، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وحافظ إبراهيم، وعبد الرحمن البرقوقي، وعلي الجارم، وعلي عبد الرزاق. وقد دفعت هذه الدروس علي عبد الرزاق فيما بعد، إلى تأليفه كتاب (أمالي في علم البيان) (١٩١٢)، وكذا البرقوقي الذي نشر تقديم محمد عبده لكتابه في العدد الأول من مجلة البيان الذي يعتمد فيه أساساً علي عبد القاهر. وقد أفاد حافظ ابراهيم من هذه الدروس افادة تتضح في حديثه ـ غير مرة ـ عن التخييل وعبد القاهر. راجع تاريخ الامام ١/٧٥٧ ـ ٤٧٤، أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين ١٠٤ ـ ١٠٥ حافظ إبراهيم: ليالي سطيح/ ٣٥ اسحق الحسيني النقد الأدبي /٨ ـ ١٠.

النظير في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة وغيرهما، وبقدر ماكانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ماتجده، استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة، لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية. ومن هنا يبدو فارق مهم بين نظرية الخيال في التراث وتجلياتها النظرية، فضلاً عن تطبيقاتها العملية عند الاحيائيين. هذا الفارق يعطي للتطبيقات الاحيائية ثراء، بل يجعل منها بمثابة نظرية أخرى مختلفة في الدرجة.

على أن فتح باب الاجتهاد لم يكن يعني التوقف عند جوانب بعينها عن التراث، فحسب، لقد كانت حركة المجتهد الإحيائي تتسع لتستوعب، فضلاً عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبي التي أتيح له الاطلاع عليها. إن رفاعة الطهطاوي «الشيخ الأزهري» لم يتردد في الافادة من معطيات الفكر الفرنسي التي وجدها مفيدة لقومه، فحدثهم، ضمن ماحدثهم، عن «الريشوريقي» ـ علم البلاغة عند الفرنسيين. ومن المؤكد أن إفادة رفاعة كانت تتحرك في ضوء تصورات محددة لاتختلف كثيراً عن تلك التي حكمت حركته في التعامل مع تراثه الخاص. لقد كان مفكراً مسلماً يعاني إشكالات كثيرة. وكانت بدايته، في حل هذه الاشكالات منطلقة من الاجتهاد في فهم الجوانب الأصيلة من تراثه. والاعتزاز بها، ثم الإفادة، في ضوء هذا الفهم، مما لايجده، بشكل مباشر أو غير مباشر، في تراثه[٥٤].

وإذا انتقلنا من هذا المستوى الأعم إلى المستوى الأخص المرتبط بنظرية الخيال أمكن لنا أن نقول إن الاحيائيين الذين تقبلوا النظرية التراثية، لم يترددوا، طويلاً، في تطعيمها بمعطيات غربية، لاتتنافر مع العناصر الأساسية التي تحكم نظريتهم التراثية المتبناة. صحيح أن من فعل ذلك قلة قليلة بالقياس إلى الكم الضخم من نقّاد الإحياء، وصحيح أن ذلك تم ابتداء، على أيدي مثقفين شوام لم يكونوا واقعين تحت وطأة قناعة حادة كقناعة رفاعة الطهطاوي عندما جزم بأن علم البلاغة في اللغة العربية أتم وأكمل منها في غيرها. ولكن تبقى الحقيقة المؤكدة أن مجموعة من الاحيائيين بدأت في تطعيم نظرية الخيال التراثية بمعطيات أجنبية، ومنذ فترة

مبكرة، ترجع إلى نشاط أحمد الشدياق في (الجوائب)، ولم يمض وقت طويل حتى تسربت هذه المعطيات الجديدة، وتواشجت مع المعطيات التراثية، فلم يتردد شيخ أزهري آخر، مثل محمد الخضر حسين، في أن يفيد من هذه المعطيات الجديدة، فيحدثنا عما يقوله علماء النفس، في كتابه الرائد عن الخيال في الشعر العربي أو في رسائله الاصلاحية. وما كان يمكن لهذا التواشج أن يتم لو لم تكن المعطيات الجديدة قابلة، أصلاً، للتناغم مع المعطيات التراثية، والتحرك معها في نفس الدائرة من التصور. ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن يفيد الاحيائيون من تبلور نظرية الخيال النيوكلاسية عند أديسون (١٦٧٢ ـ ١٧١٩) Joseph Addison وأن يفيدوا، بالمثل، من الصراع الذي دار بين الرومانسية والكلاسية في فرنسا، في القرن التاسع عشر، بحيث لايفارق تعاطفهم الحقيقي المعطيات الكلاسية التي تتناسب ومعطياتهم التراثية التي تبنوها.

ولا عجب أن يكتب إحيائي، مثل محمد روحي الخالدي كتاباً (١٩٠٢) ينتصف فيه للطريقة الرومانسية (الرومانية) فينتهي أمره إلى التحيز للطريقة الكلاسية (المدرسية). بل يختتم كتابه بانتقاد شاعره الأثير «فيكتور هوغو» بسبب تعظيمه للأمور، فيشبه قريحة الشاعر الرومانسي بمرآة، مكبرة، تكبر الشيء المعكوس فيها، وتجسمه تجسيماً خارجاً عن الحقيقة، وعن العرف والعادة. ومن عادة فيكتور هوغو ـ فيما يقول الخالدي ـ «إرخاؤه العنان للقوة الواهمة والخيالية، ولذا نجد في مؤلفاته مثل «كازيمودو» ومثل الرجل الضاحك من الأشخاص الموهومة التي لاتوجد إلا في كتاب ألف ليلة وليلة وما كان على نسقه». وانتقاد الخالدي للقوة الواهمة أو الخيالية التي لاتعمل على هدى من العقل إنما هو انتقاد يتحرك منطلقاً من تصورات أكبر، جنحت به كناقد إحيائي، إلى الجوانب العقلانية من تراثه النقدي وشدته إلى المعطيات الكلاسية التي وجدها في فرنسا، والتي لاتمثل تناقضاً أو تنافراً مع معطيات تراثه الذي يتحرك منه. ولذلك يتقارب فيكتور هوغو مع أبي العلاء، عندما تعمل مخيلة الأول في رعاية العقل، أما عندما تتجاوز هذه المخيلة منطقة التعقل (الكلاسية) فإنها تقترب من معطيات تراثية تحوطها الريب، فتصبح شخصيته (كازيمودو)، مثلاً، صورة أخرى من شخصيات كتاب ألف

لنقل إن المهم في الأمر كله هو أن يفيد الناقد الاحيائي من أي معطيات متاحة لاتمثل تنافراً مع تصوراته الأساسية أو معطياته التراثية. وما يقال عن الخالدي يقال عن سلفه الشدياق. لقد عاصر الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٧) كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) ووردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) ووليم هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) وغيرهم من أقطاب الرومانسية الانجليزية، ولعله سمع عن نظرياتهم في الخيال، ولكنه لايتوجه مباشرة إلا إلى النيوكلاسيين، ويفيد منهم، لأنهم، في النهاية، لايمثلون تنافراً مع المعطيات التراثية التي يتبناها. ومن اللافت للانتباه أن نجد الشدياق، في مقاله المبكر عن «التخيل» يستعين بأديسون، محرر مجلة المشاهد (١٧١١ - ١٧١٢، ١٧١٤ Spectator) التي صاغ فيها أفكاره المؤثرة عن «مباهج الخيال» في أوائل القرن الثامن عشر، مستعيناً بفلسفة هوبز وجون لوك على وجه الخصوص[٥٦]. بل من الطريف أن نجد الشدياق يناقش آراء أديسون ويفند بعضها على أساس من صلته بتراثه الفلسفي. لقد ذهب أديسون، مثلاً، إلى أن كل فاعلية الخيال تعتمد على حاسة البصر، لأن هذه الحاسة، وحدها، هي التي تمد المخيلة بالصور. وهذا هو مايعترض عليه الشدياق الذي يقول: «زعم العلامة أديسون أن حاسة النظر هي وحدها المادة التي تمد المخيلة بالأفكار. وهذا القول ليس على اطلاقه فإن للحواس الأخرى اشتراكاً فيه، فإن من ولد أعمى، مثلاً، لايزال يسمى في مخيلته: تآلف الأصوات التي انقطعت عند سماعه، ولا يزال يعي في ذهنه وعقله الأشياء التي وقعت عليها حاسة لمسه[٥٧]». وما يقوله الشدياق، في اعتراضه، قائم على معطيات تراثية تؤكد أن التخيل ينشأ عن الصور التي تختزنها الذاكرة، والتي تشارك فيها كل الحواس. صحيح أن التخيل يتأثر بما يطرأ على الحواس، ولذلك يفقد الأعمى القدرة على التخيلات البصرية، لكنه يظل قادراً على تخيل المسموعات والمشمومات وغيرها، لأن التخيل، في النهاية، «تبع للإدراك الحسي» بكل مجالاته، كما يقول اخوان الصفا وغيرهم[٥٨].

إن الشدياق، بصنيعه ذلك، يجمع بين تقاليد متقاربة. تتجانس فيها معطيات التراث العربي مع معطيات النيوكلاسية الغربية، فيتدعم كل منها بالآخر،

وتتشكل صياغة جديدة لنظرية الخيال في الشعر، ومن هذا المنطلق يتوقف الشدياق عند المخيلة العقيمة، و«المخيلة المنتجة» ويوازن بينهما موازنة تفيد من تفرقة أديسون (أديصون) بين العملية الأولى والعملية الثانية للخيال وتفرقة الفلاسفة بين الجانب الاستحضاري والابتكاري من المخيلة. وعندما يتحدث الشدياق عن المخيلة المنتجة باعتبارها، المنة الطبيعية، التي هي العمدة، «في اختراع الصنائع واتقان التصوير وتأليف الكلام المنظوم» وباعتبارها القوة التي يتصور بها الشاعر أشخاصاً، ينسب إليهم صفات وأحوالاً، «ويخترع مالا أصل له كما كان دأب أوميروس في جميع ذلك» فإنه ـ أي الشدياق ـ لايفعل أكثر من ترديد ماقاله الفلاسفة عن قدرة المخيلة على التأليف وما قاله أديسون عن العملية الثانية للخيال في آن واحد.

ولم يشعر الشدياق بأي تنافر بين معطيات تراثين مختلفين، لأن كل المعطيات تلتقي حول التسليم بمبدأ واحد، مؤداه أنه «ينبغي للشاعر أن تكون تخيلاته غير مفرطة، أو متجاوزة حد الاقتصاد والسلامة فلا ينبغي له أن يتخيل مالا يصح تآلفه بعضه ببعض[٥٩]».

ولنلاحظ أن المبدأ الذي يقرره الشدياق هو نفس المبدأ الذي صدر عن الخالدي، في موازنته المسهبة بين الطريقة الكلاسية (المدرسية) والطريقة الرومانسية (الرومانية). وإذا كان الشدياق يؤكد حد الاقتصاد والسلامة فإن الخالدي يؤكد، على طول كتابه «نفس المبدأ الذي يرى «أن التخيل الشعري ينبغي أن يكون مقروناً بالتعقل[٦٠]».

ومعنى هذا كله أننا إزاء تحولات في النظرية التراثية للخيال. وهي تحولات تقوم، في جانب منها، على الافادة من أي معطى غير تراثي لايتنافر مع عناصر التراث المتبناة. ولكن التحولات لها جانب آخر، أحسبه هو الذي دفع، أصلاً، إلى الافادة من معطيات مغايرة غير تراثية.

(٤)

لقد صيغت النظرية التراثية للخيال في مهاد فلسفي، فبدأت ـ أولاً ـ كجانب

من شرح فلاسفة الاسلام لكتاب الشعر الأرسطي، ثم تجاوزت ذلك لتحل مشكلات مغايرة لتلك التي واجهت أرسطو نفسه، فصارت بناء جديداً متميزاً، يواجه مشكلات الشعر العربي (الغنائي) لا الشعر الملحمي أو الدرامي اليوناني، ولقد ساهم في هذا البناء الجديد نقاد وبلاغيون متعددون، لم يحاول واحد منهم أن يطبق النظرية على أشكال النثر القصصي، تلك الأشكال التي لم تؤرق أحداً لهوان شأنها بالقياس إلى الشعر، وشعر المدح بخاصة. صحيح أن هذا الشعر ظل في منطقة الصدارة طوال عصر الاحياء، لكن أشكاله قد تعددت. وأهم من ذلك أن المنظور الأدبي كله قد تغير تغيرات مهمة، مصاحبة لتحولات أدبية جذرية، لقد برزت أنواع شعرية مغايرة للقصيدة العمودية، قصيدة المدح في الغالب، فتجاوبت معطيات الشعر القصصي القديم، بعد أن كانت في منطقة الظل، مع ماترجم من الشعر الغربي فظهرت «العيون اليواقظ» لمحمد عثمان جلال ثم حكايات شوقي وغيرهما. وما إن ترجمت إلياذة هو ميروس (١٩٠٤) حتى أخذ الشعراء والنقاد في البحث عن امكانية نظم ملاحم عربية أو اسلامية، وانتهى البحث بصياغة الزهاوي لمطولته «ثورة في الجحيم»، (١٩٣١) إحياءً لرسالة الغفران (النثرية)، ومحاولة أحمد محرم (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥) لصياغة «مجد الاسلام» أو «الالياذة الاسلامية»، وصاحب اكتشاف الملحمة، عموماً، إعادة اكتشاف كتابات نثرية قصصية، صار التمسك بها تعبيراً عن اعتزاز قومي بماض مجيد، يسبق فيه أبو العلاء، مثلاً، برسالة الغفران/ دانتي بألعوبته الالهية (كما يسميها غير واحد من الاحيائيين) وميلتون بفردوسه المفقود. وأهم من ذلك كله تقبل نوعين أدبيين جديدين، هما المسرحية والرواية. صحيح أن هذين النوعين صيغا، في البداية، صياغة لم تفارق معطيات التراث القصصية، ولكن كلا النوعين نبت مغاير، انتقل من الغرب بعد أن ازدهر في تراث مخالف وتقاليد أدبية متميزة.

إن كل هذه التحولات الأدبية التي تصاحب ظهور أنواع أدبية جديدة، وانتقال أنواع قديمة من الظل إلى الضوء، هي في النهاية تعبير عن مشكلات اجتماعية جديدة، وإثارة لمشكلات نقدية أجدّ، لاتقتصر، بداهة، على الشعر الغنائي فحسب. وإحدى المشكلات النقدية المثارة لابد أن تتصل بطبيعة الخيال في

كل هذه الأنواع، وهنا لابد أن يثار سؤال ضمني مهم مؤداه: هل يتميز الشعر، وحده بطابعه الخيالي، أم أن الخيال صفة لازمة تكمن في كل كتابة أدبية؟

إن الطبيعة الخيالية للشعر تتجلى، في جانب منها، من خلال استخدامه المجازي للغة. والاستخدام المجازي يعني انتقالاً في الدلالة من ناحية، وتمثيلاً للحقيقة من ناحية أخرى. هذا البعد المجازي موجود، بمعنى من معانيه، في المسرحية والقصة، رغم أنهما نوعان أدبيان متميزان عن الشعر. إنهما تمثيل للحقيقة وليست الحقيقة عينها. وإذا كان (التمثيل) يعني بلاغياً، أداء لمعنى ننتقل، معه، من مثال إلى ممثول فإننا، في المسرحية ننتقل من الأحداث والشخصيات إلى حقيقة، هي المقصد من ورائهما. وكما ينطوي التمثيل، بلاغياً، على تجسيد لمعنى مجرد، هو من خبايا العقول التي جَسَّمت حتى تراها العيون، فيما يقول عبد القاهر[61]، تنطوي المسرحية على أداء لفكرة تغدو الفكرة معه «مجسمة للأبصار» فتخرج، فيما يقول محمد المويلحي (١٨٥٨ - ١٩٣٠)، «من الغيبة إلى الشهود ومن القول إلى الفعل[62]». ويمثل هذا اللون من التفكير تتحول دلالة (التمثيل) فتتجاوز حدود (المعاني التخييلية) لتستوعب آفاق الأداء المسرحي، فيصبح المسرح تمثيلاً، كما تصبح المسرحية نفسها رواية تمثيلية «ماهي إلا ضرب مثل جامع للأطراف والتفاصيل[63]». ولن يفارق مصطلح التمثيل، في ظل هذا التحول الجديد، التخييل، إنه يظل مرتبطاً به على نحو يكشف عن تحول في معطيات قديمة، لتستوعب متغيرات جديدة. ومن هنا يتلازم التمثيل والتخييل على لسان محمد المويلحي، عندما يحدثنا عن ذهاب عيسى بن هشام إلى «دار التشخيص والتمثيل وبيت التصوير والتخييل[64]».

لكن لهذا التحول مسرب آخر، تحركت فيه معطيات تراثية أخرى ساهمت في الاقتراب من الطبيعة الخيالية للمسرح. وهي معطيات تتصل بلون من الأداء الدرامي في التراث، هو خيال الظل. إن «خيال الظل» أو «ظل الخيال» إذا شئنا الدقة فيما يقال[65]، لون من تمثيل الحقائق والأفكار، وهو، بحكم تسميته، يقود إلى التفكير في الدور الذي يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة. وليست (المخايلة) في النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لايختلف كيفياً. إنها عملية إيهام بوقائع

وأحداث وأشخاص. ولقد قال ابن دانيال (١٢٥٠ - ١٣١٠)، وهو يقدم إحدى «باباته» وهي «طيف الخيال»، إن «تحت كل خيال حقيقة[٦٦]». وكان يعني بذلك أن المشاهد «الظلّية» التي تقوم على «المخايلة» إنما هي مشاهد «تخيّل» للمشاهدين أفكاراً ومعاني؛ لتكن هذه «المخايلة الظلية» محاكاة تحاكي أفعالاً وشخصيات، كما يقول بعض دارسيها[٦٧] فإنها تظل تخييلاً لأفكار ومعانٍ، يراد به إحداث لون من التوجيه السلوكي للمتفرجين، ذلك لأن من يقوم بعملية المخايلة، وهو الممثل المختفي وراء ستار، يؤدي أفعالاً تخيل أحداثاً وشخصيات عن طريق دمى، يراد بها التأثير في المتفرجين، إنه «مخايل» و«خيالي» في آن. وهو «مخايل» لأنه يتولى «بالدمى» تحقيق عملية المخايلة التي تنطوي على إيهام، وهو «خيالي» لأنه يشتغل بصناعة الخيال التي تؤثر في الآخرين. ولذلك فإن طبيعة عمله لاتتباعد تباعداً تاماً عن فاعلية التخييل الشعري إذ يظل، هذا الممثل المختفي، مساهماً في عملية إيهام تقوم على امكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه. وبالتالي فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة غير واعية، عندما يقترن الموضوع بما هو أقبح أو أفضل منه، يغدو معها المتفرج أطوع للتخييل منه للتصديق.

ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن تجد الموازنة بين التخييل والتصديق في نظرية الخيال الشعري، مثالاً لها في خيال الظل. إن تخييل الشاعر، من زاوية تعارضه الحاد مع الحقيقة هو إبداع لصورة «يقيمها الشاعر من غاية خياله كذباً مبيناً[٦٨]». ومن هذه الزاوية يتساوى التخييل الشعري مع خيال الظل، ذلك لأن التخييل في الشعر «هو أشبه بخيال الظل بخاله الصغير، الذي لايعد من خيار الفتيان، حقيقة ماثلة للعيان، حتى إذا شب عن الطوق رفضه. رغبة منه عن كذب رجل من وراء ستار. يمثل صوراً موهومة إذا أزاح المرء الحجاب عنه، لم يجد هنالك مما يخيل إليه شيئاً مذكوراً[٦٩]». وما دام الأداء الدرامي لخيال الظل ينطوي على الإيهام من حيث أنه تمثيل مخادع، فإنه يمكن أن يستخدم، كالتخييل الشعري استخدامات متعارضة، ولذلك كان خيال الظل، فيما يذكر مؤرخوه منطقة صراع بين من يريدون استغلاله لمجرد التسلية الخشنة، أو التهذيب الاخلاقي، أو الدعاية السياسية، لأنه بحكم طبيعته التخيلية، ينطوي على الطرفين المتناقضين اللذين

يشـدان المخيلة الانسانية نفسها إلى عالم العقل مرة وإلى عالم الحس والغرائز مرة أخرى، وبالتالي من الممكن أن يوظف توظيفاً مزدوجاً، ينصرف إلى الخير أو إلى الشر.

إن الصلة بين خيال الظل والمسرح، على هذا النحو، تبدو وثيقة. ويمكن للمفكـر الاحيائي الذي يشاهد «التياتر» لأول مرة، أن يسترجع خيال الظل من حيث طبيعته التي تقوم على المخايلة، ومن حيث غايته التي ترتبط بتوجيه السلوك، فيقرن بينهما قراناً لافتاً، يتأسس معه فن «التياتر» الجديد على مسند من معطيات تراثية. فتتدعم الطبيعة الخيالية لهذا الجديد، بحيث يصبح فن «التياتر» فناً خيالياً له نظير تراثي يقوم مثله على «التمثيل»، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتوقف رفاعة الـطهـطاوي، وهو يحدثنا عن مشاهداته في باريس، عند المسرح، ويقول: «ولا أعرف اسماً عربياً يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر. غير أن لفظ سبكتاكل معناه الأصلي كذلك. ثم سمى بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خيالياً، بل الخيالي نوع منهـا. . ولا مانـع من أن نترجم لفـظة تياتـر أو سبكتاكل بلفظ خيالي[٧٠]».

إن «التياتر» تمثيل يجمع بين طرفين، يرتبط أولهما بالأحوال والوقائع ويرتبط ثانيهـما بأسئلة الأحـوال والـوقائع. أي أنه ينطوي، مثل الشعر، على «الحقيقة» و«الخيال» معـاً، فيصبح لوناً من الفن الأدبي البديع، يقول عنه عبد الله النديم (١٨٤٤ ـ ١٨٩٦): «تمثيل الأحوال والوقائع المسمى بالتياترو. . فن بديع يقوم في التهذيب وتوسيع أفكار الأمم وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخيلات الأدبية، مقام أستاذ وقف أمام تلاميذه يلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم ويمثل إليهم طبائعهم. «ومن هنا كنا نسمع عن التمثيل ـ المسرح ـ باعتباره تشخيصاً خيالياً، يقوم فيه الممثلون بأداء أدوار لشخصيات وأحداث من صنع الخيال، لكنها تكتسي، على خشبة المسرح، زي الحقائق الواقعة. إن الممثلين، فيما يقول النديم معقباً على مسرحية «هناء المحبين» لاسماعيل عاصم، «يشخصون الخيالات في صور حقائق واقعية» فيسيطرون على الجمهور، ويأخذون بمجامع القلوب[٧١]».

من الطبيعي أن يتم نفس التحول في إطار الرواية. وهنا، مرة أخرى يواجهنا

«التمثيل» الذي تتسع دلالته القديمة كما تتسع دلالة التخييل، ليقترنا، معاً، في وصف هذا النوع الأدبي الجديد، أعني الرواية التي صارت تقوم على تصوير «لأحداث نفسانية، وأهواء انسانية[٧٢]». وكما ارتبط المسرح بضرب المثل كذلك ترتبط الرواية بنفس الأمر، خاصة عندما تفهم باعتبارها نوعاً يهدف «إلى جعل المثل مطابقاً لأحوال الممثل لهم ليكون أبلغ في الوقع وأكثر تحقيقاً للغاية[٧٣]». وعندئذ تقوم حوادث الرواية «مقام الأمثلة والشواهد» التي: «تمثل الشهامة والمروءة وتضحية النفس[٧٤]». أو «تمثيل التاريخ تمثيلاً اجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية[٧٥]». ومن هذه الزاوية تتشابه الشخصيات والأحداث في الرواية مع نظيرهما في المسرحية، على أساس من التمثيل الذي يجسِّد المجرد من الرواية «فلا ترى شخصاً فيها إلا تمثلت فيه خُلُقاً معيناً، ولا تمر بك حادثة إلا فهمت لها معنى[٧٦]». ويتشابه التمثيل في الرواية، أخيراً، مع التمثيل في المسرح من حيث إن كليهما ينطوي على «واقعة مخترعة» تمثل «الغرض المقصود من المتكلم[٧٧]»، فتصبح الرواية تخييلاً، لأن التخييل يتسع «لعقد محاورة أو انشاء قصة[٧٨]». وكما تحدث المويلحي عن المسرح باعتباره بيتاً للتصوير والتخييل يتحدث عن روايته حديث عيسى بن هشام، على أنها حديث «موضوع على نسق التخييل[٧٩]» تماماً كما تحدث غيره عن «رواية تخييلية من روايات زولا[٨٠]».

ترى أيمكن، والأمر كذلك، أن ينحصر الخيال في مجال الشعر؟ أو يصبح التخييل خاصية نوعية للشعر فحسب؟ إن الأمر ممكن مادام الاحيائي يقارن بين الشعر والنظم، أو يفرق بين الشعر وغيره من العلوم. ولكن عندما يقارن الاحيائي بين الشعر وأنواع أدبية أخرى، كالمسرحية والرواية، فإن هذا الخاصية النوعية للشعر لابد أن تتجاوز هذا النوع وتنطبق على غيره من الأنواع. ومن الطبيعي، بعد أن اتسع مفهوم الأدب، أن تتسع دلالات الخيال لتشمل هذا المفهوم المتسع، قد تظل الصور الخيالية أقرب إلى الشعر مماعداه، في تصور الناقد الإحيائي، لكن هذا الناقد لن يتردد في التسليم بأن «المنشور من الكلام يشارك الشعر في اشتماله على الصور الخيالية[٨١]»، أو التسليم بأن القصص الموضوعة تنطوي على تخيل، لأن التخيل فطري «في الشعراء وكبار الكتاب أولي الأذهان المتوقدة والمتخيلات الواسعة

القوية[٨٢]» . وبذلك يتميز الأدب، عامة، بما فيه «من حسن البيان وقوة الخيال» لأن الخيال من أكبر أسباب النجاح في الأدب[٨٣].

ولذلك تحدث ابراهيم اليازجي، عام ١٨٩٩، عن التعريف الفلسفي (ولم يقل المنطقي) الذي يرى في الشعر معاني «من تواجد القريحة واختراع المخيلة مما تجرد له النفس من طور الحس وتلحق بعالم الخيال». فرفض هذا التعريف، لأن الخيال، في تقديره ليس هو علة التأثر في الشعر فحسب «لأن القصص الموضوعة تكون كذلك، وهي تكتب بالنثر على الغالب لا بالشعر[٨٤]». ومن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن «القصص المخترعة» باعتبارها قصصاً خيالية، فعد منها «الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر، بل هو في النثر أكثر. ومنه أمثال لقمان وأقاصيص كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء وبستان الأزهار وغير ذلك مما يكثر في الخطب والمناظرات وما جرى في طريقها.. وقد يكون في الشعر والنثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعله السيوطي في مقاماته وابن حبيب في كتابه نسيم الصبا. وأما في الشعر فأشهر ما جاء منه كتاب الصادح والباغم للهباري ومما كتب في أيامنا العيون اليواقظ للمرحوم محمد بك عثمان جلال[٨٥]». ولسنا في حاجة إلى أن نؤكد، بعد ذلك أن مالم يكن يدخل تراثياً في إطار نظرية الخيال قد دخل فيها، فدخلت المقامات وحكايات الحيوان وغيرها من أشكال القص، كمجال من مجالات الخيال الذي أصبح شاملاً لكل نتاج أدبي.

(٥)

إن ما يقوله شوقي عن عين الشاعر الذي يقف «بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذرا[٨٦]» وما يقوله الرافعي عن الشعر الذي يخلق كالحلم، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت[٨٧] كلاهما قول يذكر بصورة الشاعر التي صاغها ثيسيوس في مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» عندما قال:

إن عين الشاعر في تقلب محموم.

تجوب مابين السماء والأرض، والأرض والسماء
وكما يجسم الخيال.
أشكال الأشياء المجهولة.
يمنحها قلم الشاعر شكلاً، ويخلع على الهباء.
مستقراً واسعاً[88].

ولكن هناك فارقاً أساسياً بين التقلب المحموم لعين الشاعر، كما يصفها ثيسيوس، والتقلب المتعقل لعين الشاعر عند شوقي. كما أن هناك فارقاً بين مايشكله الخيال عند ثيسيوس، وما يشكله الخيال عند الرافعي فإن التعقل يزن تقلب العينين عند شوقي، فيقودها إلى البحث عن العبرة في الطبيعة كي تلفتنا إلى عجيب صنع الباري، وتصوغ لنا حقائق هذا الصنع. فالشاعر ما خلق إلا لوصف الكون وتقرير المبادىء الاجتماعية إنه يقف ازاء الطبيعة، ويقلب عينيه، ويمر على الأشياء في هدوء عاقل وحكمة متزنة، تجعل من الشعر أخباراً وحكمة، «وهما لايكونان إلا من عليم مجرب[89]».

ولا يختلف هذا الذي يقوله شوقي عن المبادىء الكلاسية، التي عبر عنها محمد روحي الخالدي، عندما أكد أن أصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية) يذهبون إلى أن مرتبة الكمال في الأدب هي تمام النسبة بين الفكر والتعبير، كما أنها بالتالي موازنة بين التخيل الشعري والتعقل، «بل يشترطون وجود هذه الموازنة في جميع الحواس، فإذا كان التخيل الشعري في التأليف الأدبي منافياً للعقل فلا يعتبرون ذلك التأليف على نهج الطريقة المدرسية[90]». وأصحاب الطريقة المدزسية (الكلاسية) من هذا المنظور، لايفترقون كثيراً عن الشاعر الاحيائي، إنهم يقدرون الحقيقة والتعقل، ويرفضون الغلو والإغراب، ويفهمون جلال الخيال وجماله على أنه ضرب من التناسب والتوازن، تصبح معه القصيدة وكأنها «هدية فكر» أو[91]:

حولية صاغها فكر أقر له   بالمعجزات قبيل الإنس والخيل

كما يقول البارودي ـ أستاذ شوقي وعندما تصبح القصيدة «هدية فكر» أو «حولية صاغها فكر» فإنها تصبح قرينة الحقيقة والصدق، ومجالاً من مجالات «ارتباط التصوير الذهني بالشيء الحقيقي»، حيث لايشكل الخيالي مايجافي المحتمل، أو

يناقض المعقول[٩٢].

وفي إطار هذه الثنائية، بين التخيل والتعقل، يصبح الخيال تابعاً أميناً، يتلقى هبات العقل من أفكار ومعان، ليلبسها بعض مايجملها، عندما تقدم إلى المتلقين. والعقل نفسه، في إطار هذه الثنائية، ليس قوة خلاقة تماماً، إنه يعني تعرف الأصول وضبطها، دون أن يكون قادراً على خلقها. ومن هنا فهو إدراك لما هو قائم ووصول إليه فحسب. وكما أن أصل الادراك هو الوصول الى غاية ثابتة سابقة عليه، كذلك العقل إثبات ورؤية (وليس رؤيا) وليس خلقاً لمعطيات لها وجود قبلي. وأعلى مراتبه هو مايسمى «العقل المستفاد» الذي يتوصل بالمعقولات الحاضرة لتحصيل المجهولات الغائبة، فيما يقول المرصفي (في الوسيلة الأدبية[٩٣]). ولكن المجهولات الغائبة تظل غائبة فحسب، بمعنى أنها موجودة وثابتة، سواء أدركها هذا العقل المستفاد أم لم يدركها. وكأن كل علاقة العقل بالمجهولات الغائبة هي علاقة من يكشف لامن يخلق، ومن يعرض لامن يصوغ، ومن يشرح الثابت لامن يبغي المتغير.

ولذلك كان الأدب نفسه عرضاً للتجربة العامة للانسان وليس خلقاً لعوالم جديدة. وكيف يكون الأدب خلقاً لعوالم جديدة «وهو معرفة الأحوال التي يكون الانسان المتخلق بها محبوباً عند أولي الأمر[٩٤]»؟ قد تكون عبقرية الأديب، فيما يقول الزهاوي في «سحر الشعر» إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية أو مادية غير منتبه إليها[٩٥]، لكن هذا الإلفات إلفات إلى ماهو قائم فعلاً، وليس خلقاً أو مساهمة في خلق حقائق مادية أو اجتماعية جديدة. ومن هنا كان الأدب الخالد، كالشعر الخالد، هو «ماانطبق على الحقائق، لامايخلقها، كما أن الشاعر هو من «يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم[٩٦]» وليس من يعدله أو يعيد خلقه.

ولن يختلف الأمر كثيراً لو تصورنا، مع بعض الاحيائيين أن هذا الكون الذي نعيش فيه سجن كبير لا نجاة لنا منه، فدور العقل هو «اظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه ولا ندري بأية عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا واحساسنا بهذا الوسط الذي نحن فيه وهو سجن لنا ـ والدنيا سجن المؤمن[٩٧]». وهذا الذي يقوله ناقد، كالخالدي لايفترق

كثيراً عما يؤمن به شاعر، كالبارودي، يرى أن الفتى «حيثما كان أسير القدر» وأنه[٩٨]:

لعمرك ماحَيّ وان طال سيره يُعدُّ طليقاً والمنون له أسر

قد يكون في فهم العالم على أنه سجن أو أسر مايحمل توتراً وشوقاً إلى تجاوز هذا السجن، وهو توتر يذكر ببعض توترات أبي العلاء وأشواقه. ولكن توتر العقل الاحيائي لم يكن من ذلك النوع الذي يحطم جدران سجنه أو يتجاوزها. إنه يظل قانعاً بها، باعتبارها قدره أو قضاءه الذي لامحل للشكوى منه أو التمرد عليه(*). ومن هنا يظل المسعى الانساني محصوراً في أطر محدودة، أشبه بجدران هذا السجن. ويظل هذا المسعى مرتبطاً بالكشف عن ماهو قائم لكنه غير معروف أو ملتفت إليه. وكل وصول إلى حقيقة عند هذا المستوى، وصول الى ماهو مخبوء، وليس خلقاً لما هو غير كائن. إن الحقائق ثابتة، وهي ملقاة إزاءنا، وما علينا إلا أن نلتفت إليها. والمعاني التي ينظمها الشاعر أو ينثرها الأديب لاتفترق عن هذه الحقائق. إنها أشبه باللآلىء في الأصداف والعقل الاحيائي، في أصفى حالاته، عقل أشبه بالغائص على اللؤلؤ، يكد ويجهد، حتى يصل إلى المخبوء، ولكن اللؤلؤ كان موجوداً في أصدافه، قبل أن يأتي إليه الغائص ويكشف عنه(**).

وقد مدح حافظ ابراهيم البارودي بقوله:

سلبت بحار الأرض در كنوزها فأمست بحور الشعر للدر موردا

والتشبيه يتكرر كثيراً في شعر حافظ، من مثل رثائه في صبري (٢/٢٠٩):

ليهدأ عمان فغواصه أصيب وأمسى رهين الحفر

فقد كان يعتاده دائباً بكوراً رؤحاً لنهب الدرر

أو (١/٦):

---

* راجع ما يقوله الأفغاني في رسالة القضاء والقدر وبخاصه ص ١٨٤ من اعماله الكاملة.

** ليس التشبيه من عندي، فلقد ذهب محمد سعيد، في كتابه (ارتياد السحر في انتقاد الشعر) (١٨٧٦) الى أن جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر بواقيت تخرجها قرائح الشعر والسنة الفضلاء من قوار مجاز النفوس والكون.

ويسلب أصداف البحار بناتها بنفشة سحراً وبخطرة أفكار

أو (١/ ٢٤):

صفت القريص فما غادرت لؤلؤة في تاج كسرى ولا في عقد بوران
أغريت بالغوص أقلامي فما تركت في لجة البحر من در ومرجان
شكا عمان وضبحء الغائصون به على اللآلىء وضبح الحاسد الشاني

إن مسعى العقل، هنا، على كده ورهقه، يتحول إلى كشف ماهو قائم وإلى تعريف ماهو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحاً أكثر وضوحاً وظهوراً مما كان. ولذلك يمكن أن يشبه العقل بمنظار «يبصر مانأى عنه» فيما يقول البارودي والفرق كبير بين العقل الذي يبصر فحسب والعقل الذي يخلق. إن العقل الأول قرين نظرة تنفر أشد النفور من أي تغيير. أو اندفاع في اعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة، أو أي محاولة لكسرها أو تحطيمها، والحقيقة التي ينظر إليها هذا العقل حقيقة جاهزة، أوجدت سلفاً، ليتم التعرف عليها من خارج، فتدرك بالمنطق لا بالحدس. كما أن انفعال الأديب بها لايعني تشكيلاً لها، لأنها، كحقيقة، تظل ثابتة ومستقلة. إنها، بعبارة أخرى، ليست حقيقة في حالة صنع بل حقيقة في حال وجود قبلي، لامناص من تقبلها، أياً كانت مظاهرها.

لنقل إن الأديب يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها. ولكن وجهة النظر هذه ترتبط بمخطط محدد عن العالم لايشارك الأديب في صنعه، بل يشارك في الالتزام به وفي التمسك به. ولذلك يعرض الأديب موضوعه عرضاً مؤثراً يشي، أولاً، باقتناعه بالأفكار والمعاني التي يراد نقلها الى الآخرين، كي يقنعهم بها أو يقودهم إليها. والعرض المؤثر للموضوع يعني اختراعاً لحوادث، أو محاكاة لوقائع، تمثل أفكاراً معطاة، بطريقة تجذب القارىء أو تستميل خواطره. ومن هذه الزاوية، فحسب، يمكن أن يقال إن عملية تقديم الموضوع نفسها تعكس جانباً ذاتياً من الأديب. هذا الجانب الذاتي هو الذي يميز الأدب عن التاريخ أو الفلسفة، بل عن أفكار المصلحين والمشرعين والقادة، أعني تلك الأفكار التي يمكن أن تصاغ صياغات أدبية متعددة، هي بمثابة أوجه متعددة للدلالة على غرض ثابت. وبدون هذا

الجانب الذاتي، أياً كان رأينا فيه، يفقد الأدب، في المنظور الاحيائي، قدرته على التأثير.

هذا الجانب الذاتي يساهم، لاشك، في تحديد بعد مهم من أبعاد الخيال الأدبي، بحيث يصبح الخيال بمثابة انعكاس لحقائق خارجية على صفحة احساس داخلية، وكأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج، بمعطيات جاهزة، تنعكس على ماهو في داخل الأديب فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتي للمعطيات الخارجيه الجاهزة. ولكن هنا حركة عكسية يمكن أن تضاد الحركة الأولى، فتبدأ مما هو في الداخل لتجسمه أو تجسده خلال المعطيات الجاهزة في الخارج. ومن هنا يبدو تشبيه المرآة، الذي يلح عليه الاحيائيون، من منظور مختلف، فيعكس الأدب، مثل المرآة، معطيات من الخارج مرة، ومن الداخل مرة أخرى. وكأن الأديب يرى نفسه في «الطبيعة» ويرى «الطبيعة» في نفسه. والشاعر، على هذا النحو، يرى مافي نفسه من العواطف والانفعالات بالأفكار مجسماً يصور المنظور والمسموع وغيرها من صور المحسوسات. كما يرى، أيضاً، كل هذه في نفسه بصور العواطف والانفعالات وبعبارة أخرى نقول إن الشاعر يرى نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ويرى الطبيعة تتخيل في نفسه بصورة الاحساسات والانفعالات ليس بين هذه في نفسه وبين صورها في المراة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات[١٠٠]».

لنقل إن هاتين الحركتين العكسيتين تنتجان فعلين مختلفين، من حيث الظاهرة، ففي الأولى نرى الطبيعة مشخصة، فتكتسب الجمادات أفعالاً وخصائص إنسانية، وتتجلى الحقائق للعيان حية نضرة، وتتبدى أفكار الآخرين وانفعالاتهم مجسدة كأننا نراها في لوحة. بعبارة أخرى تسري الحياة في وصف الشاعر «فيعاد الموصوف والأشياء» كما يقول اسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣)[١٠١] كما يجسد المؤلف المسرحي الطباع والخصال وكأنه مصور يشخص ماهو معنوي، مثل شكسبير، الذي وصفه شوقي بأنه[١٠٢]:

ولوع بتصوير الطباع فلم يجز بعاطفة إلا حسبناه يرسم

أراني في "ماكبيث" للحقد صورة تكاد بها أحشاؤه تتضرم

إن ماهو خارجي، في هذه الحركة، يسقط على ماهو داخلي، وينعكس عليه، فيتبدى بصورته ويكتسي بأرديته فيضاف إلى ماهو خارجي بعد مؤثر لايغير من جوهره، وإن غير من أغراضه ومظاهره. أما في الحركة الثانية فما هو داخلي يسقط على ماهو خارجي، لاليحول ماهو في الخارج أو يعيد تشكيله، وإنما لكي يكتسي بعض أرديته، أي لكي يتجسد من خلاله فحسب، والاسقاط، هنا، لايعني الغاء الخارجي على حساب ماهو داخلي، أو تحويله تحويلاً يفقد معه الخارجي وجوده الثابت، وخصائصه المستقلة، إنما يعني الصاقاً واكتساء فحسب، بمعنى أن انفعالات الأديب تبحث في الخارجي، فحسب، عن أردية مناسبة، تظل لها قيمة مستقلة. ويزيد الأمر وضوحاً، بل ثباتاً إن شئنا الدقة، أن انفعالات الأديب نفسها ليس لها وجود مستقل. إنها انفعالات بحقائق مقررة سلفاً، وبالتالي فإن حركتها الى الخارج حركة محددة سلفاً، من حيث إنها تبحث عن النظائر المحسوسة المرتبطة بالحقائق المقررة نفسها.

وكأن هاتين الحركتين اللتين أتحدث عنهما جانبان متقابلان من خط متصل أشبه بالخط الذي يصنع دائرة، يبدأ من نقطة لينتهي عائداً إليها. والبداية هي حقائق مقررة (أفكار ومعان محددة سلفاً أقرها مصلحون ومشرعون وقادة) تتحرك صوب العالم الداخلي للأديب. لتنعكس عليه، فتكتسي رداءه، ثم تعود بدورها، بعد أن أصبحت داخلية لتنعكس على العالم الخارجي فتكتسي رداء جزئياته المحسوسة. وبين البدء والختام، في هذه الحركة الدائرة، ليس هناك خوف من اضطراب الحركة، وتوجهها في غير مسارها. لأن العقل يظل قابعاً في مركز الدائرة يحدد مسار الحركة تحديداً يردها إلى بدايتها التي لاتفارقها قط. وكأنها حركة داخل سجن شبيه بهذا السجن الذي تحدث عنه الخالدي عندما قال إننا نتحرك في وسط هو سجن لنا.

(٦)

ولا بأس على الاحيائيين، من هذا المنظور، لو شبهوا حركة الخيال بحركة

الطائر أو البراق. إن الدلالات التي ينطوي عليها هذا التشبيه تعني أن الخيال صورة أخرى لعالم الوقائع، قد يتباعد عنها كما يتباعد الطائر أو البراق عندما يحلق بعيداً عن الأرض، لكنه سيعود إليها حتماً، سواء تباعد في تحليقه أو قرب. إن التحليق يعني، أولاً، لوناً من التجاوز المؤقت لعالم الوقائع، ومن هنا تنطوى حركة الخيال على نوع من الراحة ـ المؤقتة ـ من مشاكل قائمة، ويعني التحليق ـ ثانياً ـ النظر إلى هذا العالم الواقعي من عل، وفي هذا بعض التعرف المجدد عليه. ويعني ـ ثالثاً ـ حتمية العودة إلى هذا العالم، وعدم امكانية مفارقته، وإلا لما كان للتحليق معنى. ومن هنا تحدث شوقي عن الخيال باعتباره تحليقاً. على أساس أن الشعر ليس من حاجات العمران المادي، ولكنه من كماليات العمران الأدبي «الذي تسأم النفس عند الحقيقة المحسدة المادة المحددة، وتميل في بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى سواه[١٠٣]». وتحدث المنفلوطي عن العوالم المناظرة التي قاده إليها الأدب فحلّق فيها. «وهكذا لاأزال محلقاً في هذا الجو البديع من الخيال أضحك مرة واكتئب أخرى، وأتغنى حيناً وأبكى أحياناً[١٠٤]».

ولكن هذا التحليق الذي يتجاوز عالم الوقائع، عند شوقي والمنفلوطي، لايعني مفارقة تامة. إن الأمر أشبه بالنظر إلى هذا العالم نفسه من منظور آخر فحسب ومن هنا فإن تحليق الخيال لايعني تشويهاً للحقيقة، أو خلقاً لها، إنه تجاوز يمكننا من النظر إليها من بعده فحسب، وكأننا نراها من عدسة «تقرب ما نأى» فلا تغيره، وإن غيرت من كيفية تأثرنا به، ولذلك يعود شوقي فيقول: «زعمت عصبة أن أحسن الشعر ماكان بواد والحقيقة في واد، فكلما كان بعيداً عن الواقع منحرفاً عن المحسوس مجانباً للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس، والغلو البغيض إلى العقول السليمة[١٠٥]». إن الاغراق الثقيل عند شوقي قرين الغلو البغيض، كلاهما نتيجة للمفارقة القائمة بين عالم الخيال وعالم الحقيقة الواقعة، كما أن كليهما أمر لازم لأي تحليق لاينتهي بالعودة إلى نقطة البداية. ومن هنا يعود المنفلوطي، فيصل مابين نهاية التحليق وبدايته، فيلح على التصوير الصحيح، والتمثيل السليم. وكلاهما يعني عدم مفارقة عالم الحقيقة، الذي يعرضه الأديب على أنظار قرائه، وكأنه يضعه

في أيديهم. ولذلك يؤكد المنفلوطي الخيالي باعتباره مرآة موازية للحقيقي، ويعني، بذلك، مرآة قد تضيف تأثيراً لكنها لاتحدث تشويهاً، فيتلازم الطرفان المتوازيان، ويصلح للمنفلوطي أن يقول: «إن ماكنت أكتب حقيقة غير مشوبة بخيال، ولا خيالاً غير مرتكز على حقيقة، لأني كنت أعلم أن الحقيقة المجردة عن الخيال لاتأخذ من نفس السامع مأخذاً، ولا تترك في قلبه أثراً. . . كما كنت أعلم أن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو، لاتهبط أرضاً ولا تصعد إلى سماء(١٠٦)».

إن حركة الطائر أو البراق، إذن، حركة مجددة داخل هذا الكون الفسيح والمنغلق كالسجن في نفس الوقت ـ وليس هناك أي خوف من العثار في تحليق الخيال، مادام العقل، روح الحقيقة ممسكاً بعنانه. ولقد قال حافظ ابراهيم، ذات مرة، واصفاً شعر شوقي(١٠٧):

تخذ الخيال له براقاً فاعتلى ... فوق السهايستن في طيرانه
ماكان يأمن عثرة لو لم يكن ... روح الحقيقة ممسكاً بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهل ... لم يبغه الورّاد في ديوانه

إن شعر شوقي يتخذ الخيال براقاً له، لكي تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان. ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ماهو داخلي وماهو خارجي.
توازن في صالح الخارجي، مادام العقل، روح الحقيقة، هو الذي يمسك بالعنان. ومادامت حركة الشاعر مهما انطلقت، حركة محددة:

يملي عليها عقله وجنانه ... ماليس ينكره هوى وجدانه

لنقل إن الشعر «التخييلي» يجسم التخيلات الفكرية والأوهام العقلية «وأنت تعلم أنه متى اطلق المرء لفكره العنان وحلّه من قيود المشهودات التي حوله، جرى في ميدان ينطبق على قوة جنانه ومدى نفسه وبيانه، ونسبة ذكائه وحجاه، وسرعة خطوات نهاه ويطير في أفق ضيق أو فسيح، بحسب هوى قوادمه وخوافيه في الريح(١٠٨)»، فذلك قول يجعل الخيال محلقاً مرة أخرى، في آفاق يتوقف مداها على النهى والذكاء والحجا، وكلها أسماء تشير إلى العقل الذي يقف وراء هذا التحليق. وقد تفضي بنا التخيلات إلى مالم يسبق وقوع شيء مثله تحت حواسنا،

ولكن هذه التخيلات تظل معقولة بالذوق السليم الذي هو قرين العقل. وقد يطلق الفكـر جواده «في أطـراف الـبر الشـاسع، والبحر الخضم الواسع، فإن لم ير به مايرضيه أفلت عقاب خواطره في أعالي الجو الفسيح يسبح، حتى يقنص المعنى البديع والتخيل المليح[١٠٩]». لكن القنص يعني أننا إزاء شيء موجود من قبل، ولسنا إزاء فعل من أفعال الخلق. إن القنص ـ مايصاد ـ يظل في موضعه حتى يصل إليه القانص، تماماً كالدر الذي يظل موجوداً في أصدافه من قبل أن يأتي إليه الغائص. والفارق الذي يتحدث عنه قسطاكي الحمصي بين طبقات التخيلات، وبالتالي من يسافر فكره إلى المدى الفسيح، ومن يعجز فكره فلا يرى بعين مخيلته إلا ماوقع تحت بصره، هو فارق في درجة الجهد المبذول في الوصول إلى ماهو قائم سلفاً. «إن ذلك كله تخيلات ولكنها تتفاضل بتفاضل العقول[١١٠]».

(٧)

وينطوي تشبيه حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق على بعد دلالي آخر، يناظر الخطين المتقابلين في الدائرة التي تحدثت عنها. إن حركة الطائر تتم عبر بداية ونهاية. لكنها ليست حركة وحيدة الاتجاه. إنها قد تبدأ من أسفل لتنتهي إلى أعلى، مرحلياً، لكنها تنعكس فتبدأ من أعلى لتنتهي إلى أسفل. وكذلك الأعمال الأدبية من حيث ثنائية الخيال والحقيقة فيها. وهناك فارق، من هذا المنظور، بين الحقيقة التي تتبـدى عبر الخيال، والخيال الذي يتبدى عبر الحقيقة. وكأننا إزاء مسلكين مختلفين في الدرجة، ولكنهما متفقان في النوع، طالما ظلت النسبة بين الخيال والحقيقة قائمة. وما دام المحك النهائي للأدب هو التوازن بين طرفي الثنائية. فمن الممكن للأديب أن يصوغ الأحداث الواقعية صياغة واقعية. والأمر، بعد، أشبه بمسلكين مختلفين ينتهيان الى غاية واحدة.

في المسلك الأول نسمع شيئاً قريباً مما يقوله المويلحي، في مقدمة «حديث عيسى بن هشام» عن وصف روايته بأنها حديث موضوع على نسق التخييل، لكن التخييل، عند المويلحي، كساء للحقيقة التي هي الأصل، فالحديث كله «حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لأنه خيال مسبوك في حقيقة، حاولنا به أن نشرح أخلاق

أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ماعليه في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها». إن مثل هذا التحديد لدور التخييل يجعل من الخيال وعاء لاحقاً لحركة بدأت من الحقيقة. أما المسلك الثاني فإنه يتحرك من الخيالي لينتهي إلى الحقيقي. وهنا تخترع حوادث، قد لاتحدث في الواقع، بحيث لايعود القارىء «قادراً على تمييز الحقيقة من الخيال».

إن تقبل هذا المسلك الثاني يفتح سبيلاً إلى النظر في الأبعاد الأليجورية للقصص الذي يمكن أن يصاغ على ألسنة الحيوان، أو يصور عوالم غير أرضية، كالعالم الآخر مثلاً. ولقد بدأ هذا اللون من القصص نظماً، عندما صاغ محمد عثمان جلال «العيون اليواقظ» (١٨٧٠) وعندما صاغ شوقي حكاياته المعروفة (نشرت ١٨٩٨). ومن الطريف أن يتضمن العمل الأول حكاية عن «تأثير الحكايات في العقول[١١١]»، لاتفترق في مغزاها عما يقوله شوقي في «حكاية الصياد والعصفورة». لكن هذا اللون من القصص، في كل أشكاله، يظل واضحاً في مغزاه فهو يبدأ بحكايات غير حقيقية تنتهي إلى أفكار حقيقية، في نوع من ضرب المثل يلفت الفطن، فيما يقال. إنه مثال خيالي يوازي الممثول الحقيقي. وهو، من هذه الناحية، اختلاق قد يتجاوز الامكان، أو لايقع في الوجود، لكنه يمكن أن يُتقبل مادامت عناصره الخيالية تردنا إلى الوجود وبالتالي تردنا إلى الحقيقة. وفي هذا الاطار يمكن تقبل الملاحم القديمة ويمكن الترحيب بترجمة «الياذة هوميروس، في شعائر احتفالية لافتة للانتباه[*]». وتقرأ حديثاً (في مقدمة الألياذة / ٦١) عن قدرة هوميروس، رغم اختراعه مالا أصل له، على «مزج الحقيقة بالخيال مزجاً يخيل لك أنهما تآلفا فتحالفا»

ولكن ثنائية الخيال والحقيقة تظل قائمة وراء النظر إلى هذا المسلك كله، ويظل

* راجع نجيب متري، هدية الألياذة، وهو مجموع ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الألياذة، مع تفصيل الحفلة الوطنية التي أقيمت اكراماً لصاحبها الفاضل. مطبعة المعارف ١٩٠٥.

الخيالي مقبولاً طالما يقودنا إلى الحقيقي، ولم يتعارض معه في النهاية. ومن هنا تتأسس موازنة طريفة بين الكوميديا الالهية لدانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري وهي موازنة لافتة، تستحق وقفة، لأنها تكشف عن صفحة مجهولة من بدايات الدراسات المقارنة الحديث، على مستوى القصص كما تكشف، في نفس لوقت، عن هذه الثنائية الأساسية بين الخيالي والحقيقي.

لقد بدأت هذه الموازنة في أواخر القرن التاسع عشر، عندما كشف عبد الرحيم أفندي أحمد، ممثل مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر الذي عقد في باريس عام ١٨٩٧، النقاب عن الصلة بين رسالة الغفران والكوميديا الالهية، على أساس من هذا الكشف انتهى عبد الرحيم أحمد إلى أسبقية رسالة الغفران وتأثيرها في الكوميديا الالهية ووعد بنشر رسالة الغفران التي كانت مخطوطة في ذلك الوقت(١١٣).

ومنذ أن ألقى الرجل بحثه، الذي لم يطبع للأسف (فيما أعلم)، بدأت الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الالهية، ولقد تحركت هذه المقارنة، منذ البداية، على أساس أن العملين يقدسان أحداثاً خيالية مخترعة، يراد بها تمثيل مجموعة من الحقائق والأفكار» *

ومن هذه الزاوية تحدث البستاني (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥)، في مقدمة ترجمة الألياذة (١٩٠٤) عن رسالة الغفران وعن أبي العلاء الذي «أوغل في التصور حتى

---

* لاشك أن موازنة عبد الرحيم احمد تحركت في إطار تيار أسبق من الموازنة بين الشعر العربي والشعر الأوربي، وهو تيار يرجع في جانبه الأخص إلى مثل مانشره محرر المقتطف عام ١٨٨٦ بعنوان «شذور الابريز في نوابغ العرب والانجليز» وهو مقال مسهب في الموازنة بين أبي العلاء وجون ملتن صاحب الفردوس المفقود (راجع المقتطف عدد مايو من هذه السنة وقارن بها كتبه جرجي زيدان عن أبي العلاء وملتن في السنة الثانية من الهلال في السنة الثانية من الهلال ١٨٩٤ ص ٤٥٢) كما يرجع في جانبه الأعم، إلى مثل مانشره نجيب الحداد (١٨٦٧ ـ ١٨٩٩) عن المقابلة بين الشعر العربي والافرنجي في البيان ١٨٩٧.

سبق دانتي الشاعر الايطالي وملتن الانجليزي إلى بعض تخيلاتهما». زمن نفس المنطق تحدث جورجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤) (في: تاريخ آداب اللغة العربية) عن رسالة الغفران التي كتبها أبو العلاء، على أسلوب روائي خيالي لم يسبقه إليه أحد، فتخيل رجلاً يصعد إلى السماء، ووصف ماشاهده هناك، كما فعل دانتي شاعر ايطاليا في الكوميديا الالهية، وكما فعل ملتن الانكليزي في الفردوس المفقود، ولكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون». أما قسطاكي الحمصي فيقوم بدراسة مقارنة مسهبة بين الكوميديا الالهية (أو الألعوبة الالهية كما يسميها متابعاً سابقيه) منطلقاً من مبدأ أساسي هو «جمال التخييل» الذي لايتحقق إلا عندما يقترن بالتعقل.

يبدأ الحمصي موازنته بالحديث عن «رسالة الغفران» التي يرى فيها بياناً يعجز المصور عن تصويره، لأنها «قد جمعت بدائع الابتكار وبداءة التخيل ودقائق التصوير وغرائب التشخيص[114]»، ولكن رسالة الغفران، رغم بداءة التخيل فيها «لاتتجاوز معقول السامعين[115]». إن مافيها من خيال مخترع، يخالف المعقول، يظل مرتبطاً بمعقول عصرها الذي كان يعتقد مافيها من ناحية، فضلاً عن أنه يظل خيالاً ممكناً لايفارق المنطق، ولا يتجاوز الاحتمال من ناحية ثانية. أما طابعه التمثيلي فيتجلى في المقصد الأساسي الذي أراده أبو العلاء، عندما صور هذه الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر، بما فيه من جحيم وفراديس وصراط. ولا شك، عند الحمصي، أن رحلة أبي العلاء كانت مهاداً انطلق منه دانتي. ولكن الفرق شاسع بين الاثنتين. إن أبا العلاء صاحب خيال متعقل، بينما دانتي عاشق تخييل ووهم، لايحب الحقيقة ويهرب من الوضوح. ومن هنا كانت الألعوبة الالهية تصورات متناقضة، توقع ناقدها في بحرين من الدهشة والحيرة والدوار لما اشتملت عليه من خلط غريب، وأوهام وتخيلات، يتداخل بعضها في بعض، وكأنها «خلط منظوم أو هذيان محموم[116]».

إن دانتي لم يكن مبتكراً في عمله. كما أن الكوميديا الالهية بنت رسالة الغفران «لايسترها ماألقاه دانتي عليها من جلاليب الظلمات[117]». ومن أظهر عيوبها «بعدها عن المعقولات أي مخالفتها للمنطق[118]». صحيح أن التخيل هو أعظم أركان

الشعـر ولكننـا إذا جردنا التخيل من المعقول «لايبقى ثمة تخيل ولا شيء يسمى بشيء[119]». وإذا نظرنا إلى مابين المعري ودانتي من تباعد في التخييل «نجد في تخيل المعري شيئاً من شبه الامكان، وآخر من شبه المعقول، وأما في تخيل دانتي أو تخييله لنا، مالا نستطيع له تصويراً ولا تخييلاً، مع أنه يكتب منظوماً ولكننا نشعر أنه يموه أكاذيب يلفقها وغرائب ينمقها، تنظمها قريحته ويصورها قلمه ليظهر براعة اختراع الموهومات. وإن قلت إن كليهما يصف أو يلفق أوهاماً وخيالات، قلنا إن من شروط التصنيف أن لايكون بعيداً عن المعقول كل البعد، أي ممتنع الادراك كقولنا زيد حديد البصر شديد العمى، أو أنه كان يلتهب جسمه احتراقاً في الماء البارد، أو أنه كان يفر من برده في أتون النار، وهذا أو نحوه عين ماورد في أغلب الألعوبة[120]».
(والناظر في النص يلمح توافق معطيات تراثية ـ مفهوم التناقض عند قدامة ـ تتوافق مع معـطيات النيوكلاسية التي كان الحمصي قد تمثلها بثقافته الفرنسية) ويعترف الحمصي بأنه قد جاء في رسالة المعري «شيء مما يخالف المعقول» كحديثه عن الجوزة. التي تنشق عن أربع جرار، ولكن ذلك، فيما يرى، كان شائعاً في عصر المعري، فضلاً عن أن المعري لايقرره باعتباره معتقداً يعتقده أو قاعدة: علمية يسلم بها «بل بالعكس من ذلك فإن من معاريض كلامه، بل في كل صفحة من رسالته مايشعر باستبعاده امكان مايشير إليه من الغرائب[121]». إن الأمر، في هذه الغرائب، أمر سخـرية تتجاوز المعقول ظاهراً لتنتهي إلى هدف معقول تماماً، هو بمثابة المقصد الأساسي من الرسالة.

إن الموازنة، على هذا النحو، موازنة بين خيال (متعقل) في رسالة الغفران وخيال (محمـوم) في الكـوميديا الالهية. والخيال المتعقـل، في هذه المـوازنة، ابن الحقيقة، وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. أما الخيال المحموم فهو نقيض الحقيقة وقرين الوسواس والصراع وابن الطبيعة السوداء». وما دانتي بأول موسوس نظم فأعجب سامعيه[122]». وإذا كان انشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصي، فلا ريب أن رجاحة عقل المعري واضحة، في كل صفحة من صفحات رسالته. أما دانتي فيصعب جداً على «الناقد المنصف» أن يجد في ألعوبته شكلاً أو خيالاً عاقلاً» فالخلط فيها أضاع الاصابة، وغشى على العقل بستر كثيف، حتى ظهر فيها رجل

أوهام وخرافات . . يردد في هذيانه أكثر، ماحفظه متداخلا بعضه في بعض حتى جاء بهذا الخلط العجيب[١٢٣]» . أما أخلاق دانتي فكلها، عكس أخلاق أبي العلاء، عبوس وكآبة، وحقد وشراسة، وحب وانتقام. لقد فقد دانتي الخلق الجميل، وفقدت ألعوبته المغزى الخلقي النبيل، مثلما فقدت المنطق الواضح وعذب التخييل[١٢٤]. وأصبحت «الألعوبة الالهية» ـ في النهاية ـ وكأنها «صورة كتاب ميت لاصوت إنسان[١٢٥]» .

(٨)

وإذا تجاوزنا عن القيمة التاريخية لموازنة الحمصي، وهي قيمة كبيرة لاشك، إلى ماتنطوي عليه الموازنة من معطيات فكرية، تصدم نتائجها ـ لاشك ـ قناعاتنا المعاصرة، عدنا إلى هذا التوازي الأساسي بين طرفي المعادلة الصعبة، وهما الخيال والحقيقة. أو التخيل والتعقل. لقد تحقق التوازن في «رسالة الغفران» ولم يتحقق في الكوميديا الالهية. صحيح أن هذا التوازن يظل ممكناً مادمنا ننظر إلى الخيالي باعتباره مرآة للحقيقي. ولكن عندما تتحول العلاقة بين الطرفين إلى علاقة تعارض، كما حدث غير مرة عند الحمصي، عندما أصبح الخيالي مرآة مشوهة للحقيقي، فلا بد أن يواجه الناقد مشكلة يصعب حلها، مالم يغير منظوره النقدي تماماً. وتتبدى هذه المشكلة عندما يواجه الناقد المحتوى المعرفي للخيالي، فلا يستطيع أن يسوي بينه وبين المحتوى المعرفي للحقيقي. عندئذ يتذبذب في تقبل الخيالي، فيرضاه، مرة، على أنه لون من الكذب النافع، ويرفضه، في أخرى، على أنه لون من الكذب الضار. وفي كلا الحالتين ينسى الناقد ماأكده عن الطبيعة التمثيلية، التي قد تفض الإشكال، لو فهمت حق فهمها، فلا تجعل من الخيالي نقيضاً للحقيقي، بل طريقة خاصة في تقديم لون متميز من الحقائق. ومادام الناقد لم يفض الاشكال، وما دام يقيس الخيالي بمعايير الحقيقة، الثابتة أبداً والجاهزة سلفاً، فلا بد أن يقع في شبالك موقف متناقض، يجمع بين مستويين متضادين، تتخبط بينهما المخيلة، بل تجمع في كل منهما بين الصفة ونقيضها.

في المستوى الأول يتقبل الناقد «الخيالي» على أنه تمثيل للحقيقة، يخيل

الفضائل أو الرذائل المجردة، من خلال محسوسات هي ضرب من المجاز، بصورة أو بأخرى، لايقصد بها سوى معناها اللازم الذي لايخالف الواقع أو يناقض الحقيقة. لكن حدود هذا المعنى اللازم تعلق في رقبة قرينة، يطلب منها، دائماً، أن تكون بالغة الوضوح، بالغة التعقل، مغلولة بقيد ماهو مألوف أو معهود وكان الناقد، بذلك، يسمح للخيال بأن يحلق، كالطائر أو البراق لكن في مجال أضيق من ذلك السجن الذي تحدث عنه الخالدي. أما في المستوى الثاني، فيضطرب الناقد أمام الخيالي، فلا يلتفت إلى معناه اللازم، بل يلتفت إلى ظاهره الذي يعارض الحقيقة. وعندئذ يتقبل الناقد الخيالي كلون من الكذب النافع، على أساس من قرينة معتسفة، أو يرفضه، إذ تراوغ القرينة، كلون من الكذب. ولا يختلف القبول عن الرفض بحال، طالما ظل المنطق هو التسليم بثنائية التعارض، وقياس الخيالي على حقيقي ثابت.

وعلى أساس من القبول يتحدث الشيخ أحمد السكندري (١٨٧٥ - ١٩٣٨) عن روايات جرجي زيدان التي «يأتي فيها بالممكن والمستحيل والمستملح والمستنكر». وكلها صفات نتجت عن «استرسال الخيال». والخيال «قد يفضي بصاحبه في النثر إلى مثل مايفضي به في الشعر فيكون أعذبه أكذبه[١٢٦]». ومن نفس الزاوية يتحدث محمد الخضر حسين عن «صدق اللهجة والقصة الخيالية»، فيرى أن القصص الخيالية ضروب، أولها: مايحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد. وثانيها: مايحكى على ألسنة ذوي نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه اخترعها لتكون مأخذ عبرة». وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد، والذي يستر عيب الكذب هنا أن المتكلم لم يوقع المخاطب في غلط وسوء تصور، وإنما يعرض عليه حكمة أو أدب لغة في أسلوب ظريف[١٢٧]».

ومن الممكن أن نقول إن محمد الخضر حسين يتقبل كلا النوعين من القصص باعتبارها كذباً غير ضار. ولكن تقبل الكذب لن يفض الإشكال، إذ لاينفي هوان الخيال ماينطوي عليه من قرينة، ومن هنا يظل الخيالي في وضع مهين، وتظل القرينة مسألة مراوغة، يمكن أن يتحول خفاؤها إلى وصمة أخلاقية ودينية، فيخرج القاص عن حد الصدق إلى حد مناقض، يقترن بالضرب الثالث من القصص الخيالي، وهو

ضرب يلازمه إثم لايريم، لايبرره أو ينفيه أن يكون الداعي إلى وضع القصة «ماتحتويه من عبرة أو أدب لغة[128]». وما أسهل أن يرفض الخيالي، والأمر كذلك، بل يمكن أن نواجه سخرية مرة أو هجوماً ساحقاً، أو تشكيكاً في النوايا، فتصبح روايات جرجي زيدان «بعيدة عن الحق بعد السها عن أعين الناظرين» ويقال إن جرجي زيدان الروائي «يدخل في التاريخ ماليس فيه ليوجد امرأة يجعلها أساساً لأساطيره كعذراء قريش وفتاة غسان على حين أنه ليس لها وجود إلا في مخيلته[129]».

ولن يفلح في درء هذا الهجوم دفاع جرجي زيدان، إذ أنه يسلم في النهاية، بنفس المبدأ الذي انطلق منه الهجوم، إن شأنه هنا، شأن المنفلوطي الذي قال إن للخيال أعظم الأثر في المجتمع الانساني (النظرات ١/١٤) ثم عاد ووصف أحمد لطفي السيد بأنه «من أقدر الكتاب على الحجة التي لايشوبها كذب ولا تخييل[130]». وفي الأولى كان المنفلوطي يتحدث عن الخيال الذي تنعكس في مرآته الحقيقة، وفي الثانية كان يتحدث عن الخيال المناقض للحقيقة. وهما مستويان متعارضان لاسبيل إلى التوفيق بينهما، مهما ظلت المخيلة تتحرك صاعدة وهابطة بين جانبي النفس المتباعدين. ولا عجب، والأمر كذلك، أن نجد مؤرخاً أديباً ناقداً مثل محمد كرد علي (١٨٧٦ - ١٩٥٣) يريح نفسه من هذا التعارض بالكلية، فيتوقف عن المشاركة في كتابة القصة ونقدها، مجيباً من يسأله: «أكبر داع إلى عدم عنايتي بالقصة اعتقادي أنها مختلقة[131]»(*). وليس هناك أدنى فارق بين هذا الاختلاق الذي يتحدث عنه كرد علي والتخييل الذي يتحدث عنه المنفلوطي، بل التخييل الذي تحدث عنه، قبلهما البارودي عندما قال[132]:

لاتحسب الناس في الدنيا على ثقة
من أمرهم بل على ظن وتخييل

لنقل، الآن، إننا نواجه ثنائيات متعددة في كل عالم خيالي يصنعه الأديب، ولنقل، أيضاً إننا لسنا إزاء عالم خيالي من نوع واحد، بل إزاء نوعين من العوالم.

---

* محمد كرد علي اتجاهات النقد في سوريا /٢١٣.

هذان النوعان هما، في نهاية الأمر، تعبير نقدي عما يسمى «المخيلة الاستحضارية» و «المخيلة الابتكارية». وعلى أساس من الأولى يصبح عالم الخيال، كما قلنا من قبل، عالماً مرآوياً، هو انعكاس لعالم من التجارب والأحداث الواقعية وفي هذا العالم تبدو مظنة الكذب واهية. وعلى أساس من الثانية يصبح عالم الخيال عالماً مغايراً للواقع، وفي هذا العالم تتذبذب مظنة الكذب مع تذبذب القرينة بين الوضوح والخفاء. لكن هناك مايشد هذا العالم إلى منطقة الصدق، وهو ترتبه على قانون المنطق. ولقد توصف المخيلة التي تنشىء هذا العالم بأنها مخيلة ابداعية، لكن علينا أن نؤكد، مع هذه الصفة، مايقول محمد الخضر حسين من أن «المخيلة ألابداعية» لاتفترق في جوهرها عن «المخيلة العلمية» وإن عملهما يقوم على التعقل، وبالتالي على الارادة ومن هنا تتوجه كلتاهما «بارادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة، فتنتقل من صورة الى أخرى وتناسبها حتى تجتمع في الذهن صور، يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق إدراك حقيقة كانت خافية[١٣٣]».

ترى أيمكن أن نقول إن العقل الاحيائي يجد مستراحه في عوالم المخيلة الاستحضارية، على أساس من محبة الحقيقة، وعلى أساس من أن الاستحضار، مهما تباعد الخيال في التحليق، يمثل توازناً بين الخيالي والحقيقي، أشبه بتوازن الصورة في المرآة مع أصلها الذي تعكسه؟ إن الأمر يبدو كذلك في جانب منه، خاصة عندما نسمع كثيراً عن تشبيه الأدب بالمرآة، أو عن تشبيه الأديب بالرسام أو نسمع الالحاح على لغة المنظور التي يقدم بها الأديب المشاهد والأحداث والتجارب. ولكن يبقى لعوالم المخيلة الابتكارية دور يتصل بفاعلية التخييل. إن العوالم الابتكارية للخيال تنطوي على حرية في الحركة، فضلاً عن أنها تتيح للهدف الأخلاقي من الأدب مجالاً أوسع من التحقق. ومن هنا تبدو فاعلية الرواية والمسرحية من منظور متميز. إن الشخصيات التي تخلق، والأحداث التي تلفق، تصاغ صياغة تنطوي على تحسين أو تقبيح. وفي هذا المجال يمكن للخيال أن يخترع من هيئات الحوادث، ويلفق من صفات الشخصيات، مايدعم الأفكار التي ينطوي عليها القص، فيبرز الشرير، مثلاً، بصورة فاقعة تنفر من الشر، ويبرز الخير، بالمثل، بصورة تحسن منه. وبمثل ذلك تتمثل مطلقات القيم تمثيلاً مؤثراً، يزيد من

فاعليته قدرة المخيلة على الابتكار، وانتقالها من صورة إلى أخرى، يحصل من ترتيب مجموعها على قانون المنطق، لوناً من التخييل المؤثر، ولقد تحدث غير واحد من نقاد الاحياء عن تأليف الأحداث في الرواية والمسرحية. وقال بعضهم عن الرواية: «إن اختراع الحوادث وتلفيق الوقائع إنما هما واسطة لاجتذاب القارىء واستمالة خاطره إلى النصائح والارشادات التي يجب أن تملأ بها الرواية(١٣٤)».

إن العوالم الخيالية المبتكرة، على هذا النحو، تنطوي على تأثير مهم في المتلقي، ولذلك تقترن فاعليتها بفاعلية التخييل، بل تتحدد في ضوئه، بمعنى أن مافيها من اختراع لايراد لذاته وانما يراد لأثر محدد يقصد من التخييل. ومن هنا يظل كل اختراع قرين غاية محددة، كما يظل محكوماً بلون من التعقل لايفارق المقصد، الذي يحدد حركة الاختراع كلها. ومادامت الاشارة الخيالية للمتلقي هي غاية التخييل فمن الممكن للخيال أن يتحرك على أي نحو شاء داخل هذه الدائرة، فيعيد الخيال تأليف العناصر، ويحلق بعيداً أو قريباً، أو ينسج من معطيات الأحداث الواقعية المتناثرة حدثاً قد لايحدث بالفعل، أو يصور شخصيات مماثلة لتلك التي في الحياة، وإن اختلفت عنها. وذلك كله بهدف هذه الاثارة الخيالية المحددة سلفاً، والتي ترتبط بمغزى، أو مقصد يحكم الحركة كلها.

ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن تنطوي فاعلية الخيال على مشاكلة الواقع، فلا تفارق قوانين الاحتمال، ولا تخالف قواعد المنطق. ذلك لأن التأثير في المتلقي لايمكن أن يتم إلا بلون من الإيهام، يخال معه المتلقي أن مايراه هو الحقيقة أو مايجب أن يكون في الواقع. فيعمل المتلقي على هدى من هذا الايهام ويتقبل بالتالي المحتوى الفكري الذي ينطوي عليه العمل الأدبي، والذي هو بمثابة نصائح وارشادات، والحديث عن مشاكلة الواقع أو قانون الامكان يعني أن فاعلية المخيلة الابتكارية يجب أن تحاكي، في حركتها، قوانين العالم ونظام الطبيعة. وما دامت الطبيعة تقوم على الانسجام والتناسب، ومادامت عناصرها تترتب منطقياً على أساس من قانون العلية، فمن المهم أن يتبعها الخيال ويقتفي أثرها. إن الرواية فيما يقول أحد النقاد، أحداث «يحتمل وقوع حوادثها بحيث إنها لو كانت صادقة لما خرجت عن حد المألوف والمعقول(١٣٥)». وذلك قول يعني أن مايحدثه الخيال في

الرواية شبيه بما يحدث في الطبيعة وإذا كانت الطبيعة تنطوي على نظام ثابت، تشد العناصر فيه إلى مبدأ منطقي يقوم على السببية، فإن رد الوقائع الخيالية إلى هذا المبدأ يمثل جانباً آخر من التوازن بين التخيل والتعقل، مما يُقوّي، في النهاية، فاعلية الايهام، ويساعد التخييل على أن يحدث إثارة، ولقد قيل «إن في حكمة رد الوقائع الى المعقولات والممكنات مايقوي اليقين، ويؤيد البرهان، ويجعل الضمير ساكناً مرتاحاً[١٣٦]».

ومن هذا المنظور تنطوي العوالم الخيالية، المخترعة والمبتكرة، على نفس المبدأ الادراكي الذي تنطوي عليه حركة العقل. إن العقل يردنا، عندما يكشف الأسباب القائمة سلفاً، إلى تشابه بين عناصر لانلتفت إليها عادة، ولا ندري شيئاً عن ثباتها، وهكذا الخيال يقوم، أساساً، على ادراك لون من العلاقات القائمة، سلفاً، بين الأشياء، عندما يزيح عنها حجاب الألفة، وكأنه يردنا، بذلك إلى نوع من اليقين بنظام متقن الصنع لعالم نعيش فيه، ولا ينبغي أن نغيره، ووسيلتنا، في هذا اليقين، هي تلك الحركة الخيالية التي لاتفارق التعقل، والتي تلفتنا الى المتشابه الذي لايلحظ والى المتماثل الذي لانلتفت إليه، وإلى التجاور الذي نحسبه تباعداً. بعبارة أخرى، تنطوي حركة الخيال على ضرب «دائم» من الشعور بالمشابهة والانسجام.

ولو قلنا إن الخيال استحضاري أو ابتكاري فإن كلا النوعين يتحد مع الآخر في الطبيعة، فيتحول كلاهما، من المنظور الادراكي، إلى كشف عن علاقات قائمة، من خلال زاويتين متجاورتين. إن كليهما يكشف عن علاقات موجودة سلفاً، كما أن كليهما يردنا إلى تناسب مكين بين عناصر. ويفترض أن ادراكنا لزاوية التناسب تفضي بنا إلى فعل أو انفعال مرتبط بغاية التخييل. لنقل إن هذه العلاقات التي يكتشفها الخيال تنطوي على تناسب، لكن هذا التناسب يعود بنا إلى طبيعة العلاقات نفسها، ويردنا إلى القوانين التي تحكمها فإذا توقفنا، عند هذه القوانين، قلنا، مع محمد الخضر حسين، إن العلاقات تتكشف على أساس من قوانين التداعي التقليدية، ذلك لأن العناصر تجتمع في المخيلة على أساس من الاقتران في زمان أو مكان، كما تجتمع على أساس من التباين، فإن الصور التي يكون بينها تضاد

لايكاد بعضها يتخلف عن بعض: «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة». وأخيراً تجتمع العناصر على أساس من التشابه، حيث تتماثل الأشياء في أمور بعينها[١٣٧].

ومن المؤكد أن فاعلية هذه القوانين، من المنظور الاحيائي، تتبدى في مخيلة المتلقي مثلما تتبدى في مخيلة الأديب. إنها علة الحركة الخيالية الأولى (التخيل) عند الأديب، مثلما هي علة الحركة الخيالية الثانية (التخييل) عند المتلقي. وبين الحركة الأولى والحركة الثانية ينهض العمل الأدبي باعتباره وسيطاً، ينتج عن تخيل متعقل للأديب، ليصبح علة تخييل مُهدَّف عند المتلقي، وكأنه وسيط يتم عبره توصيل رسالة اكتملت قبل وجوده، بحيث يظل الوسيط مستقلاً عما يحمله، أو يمر عبره، استقلال الشكل عن محتواه، لكن العمل الأدبي، رغم هذا الاستقلال، يظل مؤثراً، بمعنى أن تأثيره لاينصب على مايحمله، وإنما ينصب على كيفية عرض هذا المحمول.

(١٠)

إن فهم العمل الأدبي، على هذا النحو، يعني أنه كيان ذو طبيعة مزدوجة، تقوم على الفصل بين الشكل والمضمون، بحيث يرتد التخييل ذاته إلى فاعلية الشكل، ويرتد محتواه إلى حقائق أو أفكار مقررة سلفاً. وكأن العمل الأدبي يتم على مرحلتين: مرحلة تقرر فيها حقائق، هي بمثابة أفكار مجردة، ثم مرحلة أخرى لاحقة تكتسي فيها هذه الأفكار المجردة شكلاً مؤثراً يخايل المتلقي فيجذبه إلى هذه الأفكار ويستميله إليها. ومن اليسير أن نفترض، من المنظور الاحيائي، أن المرحلة الأولى للعمل الأدبي هي مرحلة تكوين المحتوى، أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي يكتسي فيها هذا المحتوى، تخييلاً، هو، في النهاية، الشكل الذي يوصل، مستقلاً، محتوى قد تقرر سلفاً.

ومن هذا المنظور تبدو الحركة الخيالية بمثابة حركة لاحقة لمعنى اكتمل عقلاً، كما يبدو الخيال باعتباره كسوة للحقيقة. ولا تختلف العبارات الخيالية، لذلك، عن العبارات الصريحة الحقيقية. إن كلاً منهما يحمل معنى واحداً، ثابتاً لايتغير لكن

العبارات الخيالية تتميز بجانب شكلي، يتمثل في أنها ترينا المعنى الثابت «في صورة بديعة تتعشقها النفس وتهتز لوقعها طرباً[١٣٨]» . لكن يظل وجود العبارة الخيالية تابعاً لوجـود العبارة الصريحة. إن الثانية هي الأصل الذي يوجد أولاً، والذي يحتاج معناه الثابت الى توصيل أما الأولى فهي وعاء لهذا المعنى الثابت يتجاوز التوصيل إلى التأثير.

وإذا انتقلنا من مستوى العبارة الى مستوى العمل الأدبي أمكن أن نجد نفس التمييز فنلاحظ نفس الثنائية بين حقائق تحتاج الى توصيل وتخييل يضيف إلى التوصيل تأثيراً. وسواء كان العالم الخيالي عالماً استحضارياً أو ابتكارياً فإنه عالم ثان لاحق لعالم الحقيقة أو الفكر. والعلاقة بين العالمين هي العلاقة بين محتوى مكتمل يتطلب توصيلاً وبين الوسيط المؤثر الذي يقوم بعملية التوصيل. ولذلك يظل التخييل قرين فاعلية الشكل الأدبي : الذي تكتسي به العناصر فتنتظم فيه، كما يظل مرتبطاً بتجميع لعناصر مخترعة مؤثرة، تسهم في توصيل محتوى فكري مستقل إلى متلقين. وإذا كان المتلقون لايستجيبون به إلى هذا المحتوى بعد تخييله، فمن البديهي أن يعالجهم الأديب بالتخيل، حيث يكتسي العقلي بأردية الخيالي، فيؤثر في المتلقين.

إن التخييل يتجه إلى مخيلة السامع فيثير فيها صور المحسوسات ولأن تلك الصور وثيقة الصلة بالانفعالات التي تتأثر بها وتؤثر فيها، كان التخييل شديد التحريك للانفعالات أي أننا نواجه قدرة التخييل على تحسين الصورة القبلية، القديمة، للمعنى أو الفكرة عن طريق تجسيمها أو تمثيلها لحواس المتلقي. وفي هذا السياق يرتبط التخييل بالتقديم الحسي للمعنى. ويقال إن الأديب يستعين بمخيلته، التي تعمل في رعاية العقل، ليعرض على المتلقي المعاني القديمة أو الأفكار المقررة، في شكل جديد يمثل المعنى أمام ناظريه من ناحية، ويجذبه إليه بتداعيات انفعالية من ناحية أخرى. ويستغل الأديب، في هذه الحالة، عادة نفسية توجد لدى المتلقين جميعاً، إذ أن من «عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زي غير الذي تعهده، والتخييل يأتيها من هذا الطريق فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف[١٣٩]» . ويترتب على هذه العملية توضيح المعنى

لفهم المتلقي أو ادراكه من جهة والتأثير في انفعالاته من جهة أخرى. فقد يضفي التخييل على الحقائق جمالاً مضاعفاً، فيصور الأشياء «بألوان ساطعة وحلي مؤثرة» يراد بها «تمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق والحرص على أن لاينقطع منه قسم[١٤٠]». وقد يجدد التخييل ما أخلق تكرار النظر إليه بهاءه من الموجودات[١٤١]. وقد يعرض الحقائق المعنوية ويجليها بوجوه مختلفة. لكنه يظل في ناحية وتظل المعاني التي يعرضها في ناحية أخرى.

ومن هذه الزاوية يمكن أن يكون الشعر هو «الحقيقة التي تلبس أحياناً ثوب المجاز[١٤٢]». كما يمكن أن يكون ثوب المجاز هو التخييل الذي يحرك نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه. وانظر ـ إن رمت الثقة بهذا ـ إلى قول الشاعر:

أخــذنــا بأطــراف الأحــاديــث بيـنـنـا
وســالــت بأعــنــاق المـطي الأبــاطـح

فالمعنى الذي صيغ البيت لتأديته لايتعدى قولك أخذنا نتناوب الأحاديث والابل تسير مسرعة في الأباطح. وهذا كما رأيته معنى مبتذلاً وحديثاً لايختص به عابر سبيل دون آخر. ولولا أن الشاعر أورده في هذه الصورة التي خيلت إليك بطاحاً تتدفق بسيل من أعناق الابل والمطايا لم ينل عندك هذا الوقع من الحظوة والاستحسان[١٤٣]. وكأن التخييل الشعري، بهذا الفهم «يلذ النفس من حيث إنه يكسو المعنى لباساً جديداً[١٤٤]». كما أنه يستولي على قوى النفس عن طريق «الباس المعاني المتأدية إليها.. ثوباً من الخيالات بعد تلوينه باللون الذي يريده الشاعر تبعاً لغرضه[١٤٥]». إن الحقيقة المجردة عن الخيال «لاتأخذ من نفس السامع مأخذاً ولا تترك في قلبه أثراً[١٤٦]». لأن هذه الحقيقة المجردة تظل عارية غير مؤثرة حتى تكتسي «برودا من الخيال قشيبة.... تمتلك المسامع وتختلب القلوب[١٤٧]».

وإذا انتقلنا من الشعر الى الرواية والمسرحية واجهتنا نفس الثنائية من منظور الأحداث والشخصيات. إن الجانب الحقيقي في الرواية والمسرحية، يتمثل في «مواضيع اجتماعية» أو أفكار مضمنة أو «فوائد علمية» أو «حقائق تاريخية» هي، في النهاية «غرض» الرواية أو المسرحية. أما الجانب الخيالي فهو الحكي الذي تسرد فيه أحداث مختلفة. أو الحوار التي تتحاور فيه شخصيات متباينة، تمثل «كساء الهيكل

القصصي». ولـذلـك كان على مبارك (في مقدمة علم الدين ١٨٨٣) يحدثنا عن ضرورة المزج بين العلوم والمعارف من ناحية، والسير والقصص من ناحية أخرى بحيث يخرج من هذا المزج كتاب، يتضمن كثيراً من الفوائد. في «حكاية لطيفة» ينشط الناظر إلى مطالعتها فينال الفوائد عفواً في طريقه. وبالمثل كان جرجي زيدان، كما يقول في مقدمة الحجاج بن يوسف (١٩٠٢)، يلح على الحقائق التاريخية التي تكتسي ثوب الرواية. وذلك عن طريق حكاية غرامية مخترعة، تضاف إلى أحداث التـاريخ، لمجـرد التشويق والترغيب، بحيث تظل الحوادث التاريخية في ناحية، والحكـاية الغـرامية في ناحية أخرى، فتبقى علاقة القص بالتاريخ علاقة الوعاء بالمحتوى المنفصل عنه[١٤٨].

وفي هذا الاطار يمكن لروائي، مثل نقولا الحداد، أن يدرس مشكلة من المشكلات الاجتماعية، فينتهي فيها إلى رأي محدد، ثم يبدأ بعد ذلك، في أن يخلع على هذا الـرأي كساء القص ووعاء. ثم يطلب من القراء أن يقرؤوا روايته على مهل، لينتقلوا من وعاء القص الى محتوى الفكر، وبذلك لايفوت القارىء «الغرض الجـوهـري المقصود» فيكون العمل الروائي، في النهاية، «رواية شائقة الحوادث إحسـاسية الأسلوب من جهـة وكتـابـاً اجتـماعي المـوضوع أدبي المغزى من جهة أخرى[١٤٩]». ولا بأس أن يوصف مثل هذا العمل بأنه رواية تجمع بين النوع الخيالي و«النوع الحقيقي» فكل واحد من النوعين جانب من ثنائية الشكل والمحتوى.

إن النـوع الخيالي من الـرواية فيما يقول أحد أبطال رواية «حواء الجديدة» (١٩٠٦). يعجب القارىء لأنه يدل «على قدرة واضعها في اختلاق حوادثها الغريبة فحسب[١٥٠]». فلا يحدث فائدة، أو ينطوي على محتوى. أما النوع الحقيقي فإنه يقدم حقـائق جافـة، فلا يحدث تأثيراً وبالتوفيق بين النوعين، يصل المؤلف إلى ثنائية متـوازنـة بين شكـل ومحتوى، وينعم القارىء بفكر المؤلف وخياله ويبتهج الناقد بأبحاث المؤلف وبالشكل الخيالي الذي قدمت فيه، فيقول محمد رشيد رضا، في تذييل رواية «حـــواء الجـــديدة»، مخاطبـــاً المـؤلـف: أراك أحـسنت التصـــوير والتخييل[١٥١]»، ويهتف جرجي زيدان: أمض قدمـــاً «واستعن بالخيال للتنميق والـترغيب[١٥٢]». ولن يختلف التخييل الذي يتحدث عنه رشيد رضا عن الخيال

الذي يطالب به جرجي زيدان، ذلك لأن كليهما يتحدث عن ترغيب القارىء على نحو يؤكد دور التخييل في جذب القارىء الى المحتوى وعلى نحو يؤكد صلة التخييل بالشكل المنفصل عن المحتوى.

التخييل - إذن - هو التأثير الذي يحدثه الشكل الأدبي في المتلقي، بحكم مكوناته الخيالية. من المؤكد أن الشكل، في هذا التصور، كيان مستقل تماماً. ومن المؤكد، أيضاً، أن التخييل يمكن أن يتسع مفهومه لينطوي على عناصر كثيرة تظل كلها بمثابة عناصره مؤثرة للصياغة تضاف إلى الأفكار المكتملة سلفاً. لكن يبقى السؤال المهم عن العلاقة الدلالية بين التخييل، في ذاته، دلالات متعددة تعارض فكرة المعنى الواحد الثابت المفترض للعمل، ولن ينطوي التخييل، فيما يفترض، على غموض، يعكر على هذا المعنى الثابت. وبالتالي فلا مجال لتعدد التفسير، صحيح أن التخييل يثير ترابطات انفعالية تؤدي بالمتلقي إلى الاذعان لمحتواه ولكن العلاقة الدلالية بين التخييل والمعنى تظل علاقة وحيدة الجانب، إنها علاقة بين طرفين مستقلين، أولهما له وجود قبلي، وثانيهما تابع يقودنا، مخاتلاً، إلى الطرف الأول، تماماً كما فهمت العلاقة بين اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة، حيث تتشكل المعاني مجردة في الذهن أولاً، ثم تعقبها صياغات لاحقة تقودنا إليها. وكذلك التخييل، يؤثر فينا ليقودنا إلى معنى، هو المقصد، الذي يأتي التخييل نفسه ليصبح وجهاً من أوجه الدلالة عليه.

قد تقوم هذه العلاقة الثنائية بين الطرفين على المجاورة، حيث يتجاور التخييل مع معناه تجاور المشبه مع المشبه به، أو تجاور الفكرة المقررة مع مايمثلها من الشخصيات أو الأحداث في الرواية والمسرحية، أو تجاور الوزن الكساء مع المعنى الذي يناسبه في الشعر. وقد تقوم هذه العلاقة على الابدال فتحذف الفكرة المجردة على نحو مايُحذف المشبه في الاستعارة ويبقى مثالها المحسوس الدال عليها، والذي لايفقد صلته قط بأصله المحذوف، بل ينطوي على قرائن تقودنا إليه. ومن هنا يظل المثال المحسوس صورة خيالية، ننتقل منها إلى نظيرها الحقيقي الذي هو بمثابة المقصد منها. وكأن «النفس تشعر حال تلقيها للصورة الخيالية أو للمعنى الذي تحمله تلك الصورة صورة أخرى هي الصورة البسيطة التي يعبر عنها بالقول

لصريح[153]». ولقد ذهب جبر ضومط إلى أن الأدب يعرض القيم عرضاً مؤثراً، ولكن القيم، بحكم طبيعتها معان كلية مجردة، لاتتأثر بها، أو ننفعل ازاءها، إلا إذا صُورت في محسوسات جزئية تقترن بأصولها المحسوسة، وتنفي عنها التجريد. ولذلك فنحن لاندرك صورة الكرم «مثلاً» إذا نسبناه إلى أي إنسان إلا إذا تصورناه مقترناً بجزئيات مادية لازمة. وبهذا وحده يمكن أن نتصور، من الجزئيات المادية، صورة الكرم وشدتها فيحصل عندنا من المسرة والابتهاج، فيما يقول جبر ضومط، ما يدفعنا الى الالتزام بهذا الكرم والعمل به[154]. ولا يفترق هذا الذي يقوله جبر ضومط، على المستوى المجرد للكفاية، عما يقال عن المستوى الأشمل للمسرحية أو الرواية. إن هدف المسرحية والرواية تهذيب الأفكار والعواطف، وانتقال الأخلاق الفاسدة والعادات الباطلة، وذلك عن طريق تمثيل نواجه في جانب منه شيئاً يحل محل شيء آخر أي نواجه بدل الأفكار المجردة شخصيات روائية أو مسرحية، هي بدائل حية ملموسة، تقودنا إلى الفضائل أو الرذائل السابقة عليها. وهي بدائل مؤثرة تنطوي على تحسين المجرد المحذوف أو تقبيحه. ومن هنا كان كتاب الروايات «يمثلون لك في أشخاص رواياتهم الفضائل والشرف والعفة وما كان من تأثير ذلك في الحياة الاجتماعية، بحيث تجد في نفسك من الرغبة الشديدة مايحملك لأن تتعشق تلك المناقب وتسعى لتلك المزايا الكاملة. ولكنهم من جهة أخرى يجسمون لك الرذائل ويكشفون عما ينطوي تحتها من التهتك والموبقات وما تحويه من العار والشنار تجسيماً صحيحاً قوياً، يحملك على الاشمئزاز والنفور منها، ويولد فيك الميل إلى تجنبها خشية أن تتورط في المفاسد وتنحدر في هاوية المآتم[155]». إن الرغبة الشديدة في الفضائل والنفور الشديد من الرذائل قرينة التحسين أو التقبيح الذي تنطوي عليه فاعلية التخييل. ولكن تظل أشخاص الروايات المخيلة نفسها بمثابة عناصر استبدال تشير كدوال ملموسة إلى مدلولات محذوفة أو غائبة. وهذا يحدث عندما تستبدل بالفضائل والرذائل شخصيات مخيلة، تقود إلى بديلها المحذوف، الذي تخيله «رغم غيابه» إلى المتلقين ومن هنا يمكن أن يقال إن المسرحيات «ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وإصلاح[156]»، حيث يصبح المجاز الظاهر قرين شخصيات وأحداث تشير إلى مقصد باطن هو بمثابة الحقيقة التي توازي مجازها موازاة المبدل

بالمبدل منه.

وسواء كنا على مستوى الابدال أو المجاورة، فإننا نظل في مواجهة طرفين مستقلين. أما أولهما فيظل له وجود قبلي لايتغير، وأما ثانيهما فهو المجاور أو البديل، الذي يضفي بعض التأثير على الأول فيغري بتقبله والاذعان له. وخير تشبيه للصلة بين هذين الطرفين، بداهة، تشبيه الثوب للجسم، والوعاء للمحتوى. إن الثوب يحتوي الجسم فيزيد من جماله أو قبحه. والوعاء يحتوي المادة فيغري بالاقبال عليها أو النفور منها. وهكذا العلاقة بين التخييل والأفكار على مستوى التلقي والعلاقة بين الشكل والمضمون.

(١١)

وإذا أضفنا إلى هذا البعد من التخييل البعد الآخر الذي يقترن فيه التخييل بالكذب قلنا إن الغاية الاخلاقية من الأدب تتحقق بهذا التخييل، لكن التخييل، في النهاية رداء خادع، تكسي به الحقائق لتخفف مرارتها وجفافها على العامة، الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكرياً. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم أن الأدب من انتاج صفوة عاقلة، تكتب لعوام لايتسمون بالتعقل، فإنه يعكس بعداً طبقياً ينظر فيه الى حركة العوام باعتبارها حركة موازية لحركة الجسد بغرائزه وانفعالاته فتصبح حركة العامة قرينة الفوضى وتدمير النظام، مقابل حركة الصفوة العاقلة التي تقترن حركتها بعوالم العقل والحكمة، فتعرف الصفوة، لذلك، مغزى الانسان البديع للكون وتعرف به، وتدرك كمال النظام فيما هو قائم وتساعده، فتعلم العامة الحركة داخل السجن الذي يتحدث عنه الخالدي، كما تعلمهم حكمة أن يسقط الانسان «جاثياً بين يدي القوة الالهية والقوة الطبيعية معترفاً بعجزه وقصوره وفراغ يده. من كل حول وقوة، هاتفاً أن للكون الهاً لاأستطيع محادثته، وللطبيعة سنة لاأستطيع تبديلها[١٥٧]».

لماذا لانقول ـ والأمر كذلك ـ إن الأديب يتوسط بمخيلته مابين عالمين هما عالم الصفوة وعالم العوام، تماماً كما تتوسط مخيلته بين طرفي النفس المتباعدين. لنقل إن الخيال الذي يعمل في غيبة العقل تتشابه حركته مع حركة العوام التي يحدث فيها

«من تعدي الرعاع وتسلط السفلة ماتقشعر من سماعه الجلود[158]» وكما أن الأصل أن يعمل الخيال تحت رعاية العقل كذلك العامة لابد أن تعمل تحت رعاية الصفوة. والأدباء هنا واسطة مهمة. إنهم أقرب إلى صفوة القادة والزعماء «فلا يجمل بهم أن ينقادوا وينزلوا على حكمهم في جهالاتهم وفساد تصوراتهم[159]».

ولو حللنا هذا البعد الطبقي من زاوية نقدية وجدناه يعني وضع الأدب نفسه في درجة أدنى من سلم المعرفة. إن الحقائق الخالصة أسمى من الحقائق الموهمة. ولكن مادمنا في حاجة إلى كبح جماح القوى المدمرة للعامة، وما دامت أفهام العامة تتأبى على الحقائق المجردة، وما دامت النفس الانسانية أطوع للتخييل منها إلى التصديق، فلا بد من تخييل الحقائق للعامة، وتقديمها إليهم في أوعية الخيال وأثوابه البراقة. وكأن التخييل أشبه بالغلاف المسكر الذي توضع فيه أدوية الأطفال، لتلهيهم الحلاوة الظاهرة عن مرارة الدواء الباطنة. أما الخاصة منهم فليسوا في حاجة إلى هذا كله. إن هؤلاء يبدو لهم الأدب وخاصة القصصي، بمثابة حكايا وضعت «لكي تطالع في أوقات الفراغ ترويحاً للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية، لا لزيادة ارهاقها بالتفكير والتأمل[160]».

الهوامش:

(١) راجع: محمد دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة الترقي، القاهرة ١٩٠٠، ٧٢/١ - محمد روحي الخالدي (المقدسي)، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤، ص ٥٦.

(٢) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي (تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١، ٥٥/١.

(٣) ديوان أحمد محرم، مطبعة الجريدة، القاهرة ١٩٠٨، ٣/١.

(٤) أحمد شوقي، الشوقيات، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر ١٨٩٨ (المقدمة) ص ٦.

(٥) رفائيل بطي، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص ١٩٦.

(٦) حافظ إبراهيم، ليالي سطيح (تحقيق عبد الرحمن صدقي) القاهرة ١٩٦٤، ص ٣٥.

(٧) مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، المكتبة التجارية، القاهرة (الطبعة السادسة) ٣٢٥/٣.

(٨) خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ١٠٠٩/١.

(٩) وحي القلم، ٧٣٦/٣.

(١٠) ديوان الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية ١٣٢٢، ٣/٢.

(١١) مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، المكتبة التجارية، القاهرة، ص ١١٨.

(١٢) جميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، بيروت ١٩٧٢، ص ٣.

(١٣) سحر الشعر، ص ١٩٧.

(١٤) محمد حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، مطبعة التمدن، القاهرة ١٩٠١، ص ٢.

(١٥) علي الجارم، ديوان الجارم، مطبعة فتح الله نوري، القاهرة ١٩٣٦ - ١٩٤٤، ١/و، وقارن بتاريخ علم الأدب، ص ٤١، ٤٢.

(١٦) جمال الدين الأفغاني، الأعمال الكاملة (تحقيق محمد عمارة)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٥٢٤.

(١٧) قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في علم الانتقاد، مطبعة الفجالة، القاهرة ١٩٠٧، العصر الجديد، حلب ١٩٣٥، ٢١٧/٣.

(١٨) جبر ضومط، فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا ١٨٩٨، ص ١٢٧.

(١٩) مختارات المنفلوطي، ص ٤٩.

(٢٠) المنفلوطي، النظرات، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩١٠، ص ١٨٨.

(٢١) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢ هـ، ٥٦/٢. ويتكرر هذا التعريف في كثير من الكتابات الإحيائية اللاحقة، راجع - مثلاً - محمد دياب، تاريخ الآداب اللغة العربية، ٧٥/١.

(٢٢) الشعر، الضياء (مجلة) ١٥ اكتوبر ١٨٩٩، ص ٦٥.

(٢٣) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، مطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٢٢، ص ٤.

(٢٤) قسطاكي الحمصي، الموشح، الضياء (مجلة)، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ٢٦٨ - ٢٧٠.

(٢٥) سحر الشعر، ص ١٩٠.

(٢٦) الخيال في الشعر العربي، ص ١٣.

(٢٧) أحمد فارس الشدياق، كنز الرغائب من منتخبات الجوائب، مطبعة الجوائب، الأستانة ١٠/١.

(٢٨) الخيال في الشعر العربي، ص ١٣.

(٢٩) محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، مطبعة حليم، القاهرة، ٢/ ١١٩، وقارن بالأعمال الكاملة للأفغاني، ص ١٧٣ ـ ١٧٤، ٣٦٥.

(٣٠) رسائل الإصلاح، ٢/ ٣٣.

(٤٠) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي، آراؤه اللغوية والنقدية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠.

(٤١) رفاعة الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧، ٢/ ٢٩٩ ـ ٣٠٠.

(٤٢) جمال الدين الأفغاني، الأعمال الكاملة، ص ٢٨٤.

(٤٣) لويس شيخو، علم الأدب، مطبعة اليسوعيين، بيروت ١٨٨٧، (ملحق) ١/ ١٥. وقارن باستخدام محمد الخضر حسين للمصطلح، الخيال في الشعر العربي، ض ١٢ ـ ١٤.

(٤٤) ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر (تحقيق محمد سليم سالم) مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩، ص ١٥.

(٤٥) ابن سينا، فن الشعر (تحقيق عبد الرحمن بدوي) النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٤ ص ١٦١.

(٤٦) ابن سينا، النجاة، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٣٨، ص ٦٤، ولمزيد من التفاصيل راجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص ٢٤٦.

(٤٧) الوسيلة الأدبية ١/ ١٩.

(٤٨) تاريخ آداب اللغة العربية ١/ ٧٢.

(٤٩) ديوان حافظ، ص ٧.

(٥٠) تاريخ آداب اللغة العربية ١/ ٧٥.

(٥١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة (تحقيق ه. ريتر) مطبعة وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤، ص ٢٤٥ ـ ٢٥٣.

(٥٢) الخيال في الشعر العربي، ص ٧ ـ ٩.

(٥٣) يقول جبر ضومط ـ في كتابه الصادر ١٨٩٨ م:

«وأول من كتب في فلسفة الشعر من القدماء أرسطو طاليس فجاءت كتاباته فيها، كما جاءت في غيرها، آية في بابها فإنها مازالت منذ عهده إلى اليوم مرجعاً يرجع إليه ومستنداً يعول عليه. ومن أراد الوقوف على معظم فلسفته «عليه بترجمة ابن رشد في مقالات على علم الأدب طبع بيروت للعلامة الأب شيخو اليسوعي فإنه يراها هناك ملحقة بفصول

ضافية في صناعة الشعر لكتاب متعددين، لم نر بين أيدينا مثلها في كتاب واحد». راجع فلسفة البلاغة، ص ١١٣.

(٥٤) ولا يفترق رفاعة - في هذا الإطار - عن معاصره (وتلميذه، إن شئنا الدقة) محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨) الذي مضى خطوات أبعد، فنشر في مجلة «روضة المدارس» (العدد السابع من السنة السادسة، الصادر في ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢ هـ) القسم الأول من أرجوزته «قواعد في فن الشعر»، ولم يكملها - فيما أعلم. وهي تعريب لما نظمه بوالو في «فن الشعر». ويؤكد محمد عثمان جلال، في أرجوزته، ضرورة الالتزام بالحقيقة، في أبيات من قبيل:

ولا يغرنك الذين مالوا
تصوروا الباطل حين قالوا

فإنهم لجهلهم تكبروا
واستهزؤا بالحق إذ تصوروا!

فجاء شعرهم بغير بهجة
أخلبه شقشقة ولهجة

(٥٥) راجع نموذجاً للموقف الإحيائي من ألف ليلة في: منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣٣/٣.

(٥٦) W.K. Winsatt & Cleanth Brookes, Literary Criticsm Ashort History. Oxford & IBH Publishcing co Calcutta 1967. PP. 952 – 260.

(٥٧) كنز الرغائب، ١١/١.

(٥٨) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت ١٩٥٧، ٤١٨/٣.

(٥٩) كنز الرغائب، ١٣/١.

(٦٠) تاريخ علم الأدب، ص ١٥.

(٦١) أسرار البلاغة، ص ٦٢.

(٦٢) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص ٦٢.

(٦٣) تاريخ علم الأدب، ص ١١.

(٦٤) حديث عيسى بن هشام، ص ٢٧٣.

(٦٥) عبد الحميد يونس، خيال الظل، المكتبة الثقافية، القاهرة، ص ١١ - ١٢.

(٦٦) إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص ١٤٩.

(٦٧) المصدر السابق، ص ١١٠.

(٦٨) عبد القادر الجنباز الحلبي، عرف الند في شرح سقط الزند، بهامش شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ١/٩.

(٦٩) المصدر السابق، ١/١٣.

(٧٠) رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز (تحقيق مهدي علام، أحمد بدوي، أنور لوقا) الحلبي، القاهر، ص ١٦٧.

(٧١) عبد الله النديم، الأستاذ (مجلة) ع ٣٤، ابريل ١٨٩٣، ص ٨٠٦.

(٧٢) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣/٣٤.

(٧٣) ذيل رواية «سر ولا سر»، مسامرات الشعب (ع ٣٥) ص ١٣٩.

(٧٤) نقولا الحداد، حواء الجديدة، مطبعة الأخبار، القاهرة ١٩٠٦، ص ٣.

(٧٥) أحمد حافظ عوض، الانتقام (رواية معربة) مسامرات الشعب (ع ٢٠) ص ٥.

(٧٦) نقلاً عن أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ٢/٨٤.

(٧٧) اليازجي، الشعر، الضياء (مجلة)، سبتمبر ١٨٩٩.

(٧٨) الخيال في الشعر العربي، ص ٨٩.

(٧٩) حديث عيسى بن هشام، ص ٩.

(٨٠) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٢/١١٥.

(٨١) الخيال في الشعر العربي، ص ٥.

(٨٢) فلسفة البلاغة، ص ٦٥.

(٨٣) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي، ص ٣١٣.

(٨٤) الضياء، سبتمبر ١٨٩٩، ص ٥.

(٨٥) المصدر السابق.

(٨٦) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص ٦.

(٨٧) ديوان الرافعي، ٢/٣.

(٨٨) M. Bowra, The Romantic Imagination, Oxford Univ Prass, London 1961, P.5

(٨٩) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص ١٢.

(٩٠) تاريخ علم الأدب، ص ١١٨.

(٩١) ديوان البارودي ١/١٣٣.

(٩٢) تاريخ علم الأدب، ص ١١٩.

(٩٣) الوسيلة الأدبية، ١/١٢.
(٩٤) المصدر السابق، ١/٤.
(٩٥) سحر الشعر، ص ٦٦.
(٩٦) المصدر السابق، ص ٧٠ ـ ٧١.
(٩٧) تاريخ علم الأدب، ص ٢٩.
(٩٨) ديوان البارودي، ٢/١١٨.
(٩٩) ديوان حافظ إبراهيم، طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٣٩، ١/٨.
(١٠٠) فلسفة البلاغة، ص ١٢١.
(١٠١) ديوان إسماعيل صبري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص ٢٤٣.
(١٠٢) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/٦٨.
(١٠٣) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص ١١.
(١٠٤) المنفلوطي، النظرات، مكتبة الهلال، القاهرة ١٩٣٦، ١/٨.
(١٠٥) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص ٤ ـ ٥.
(١٠٦) النظرات، ١/٤٣ ـ ٤٤.
(١٠٧) ديوان حافظ إبراهيم (طبعة دار الكتب) ١/٩٣.
(١٠٨) منهل الورّاد في علم الانتقاد، ١/٢٢٦ ـ ٢٢٧.
(١٠٩) المصدر السابق، ١/٢٣٠.
(١١٠) المصدر السابق، ١/٢٢٨.
(١١١) محمد عثمان جلال، العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ (تحقيق عامر محمد بحيري)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٥٨ ـ ٢٥٩ وقارن بالشوقيات، ٤/١٢٥.
(١١٢) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس (المقدمة) مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٠٤، ص ٦١.
(١١٣) راجع تاريخ علم الأدب، ص ٦١، ٦٢، خصوصاً ص ١٤١ حيث تقرأ:

«وكان الباحثون في أدب العرب لايجدون فيه مثالاً «للدرام»، الآتي تعريفه فجاء عبد الرحيم أفندي أحمد وعرض على المستشرقين في المؤتمر الحادي عشر المنعقد سنة ١٨٩٧ م في باريس رسالة الغفران للمعري وبين مشابهتها بالكوميديا الإلهية ووعد بنشرها».

(١١٤) منهل الورّاد في علم الانتقاد، ٣/١٨١.
(١١٥) المصدر السابق، ٣/٢٢٨.
(١١٦) المصدر السابق، ٣/٢٠٤.
(١١٧) المصدر السابق، ٣/٢١٤.

(١١٨) المصدر السابق، ٣/٢١٩.

(١١٩) المصدر السابق، ٣/٢٢٤.

(١٢٠) المصدر السابق، ٣/٢٢٦.

(١٢١) المصدر السابق، ٣/٢٢٧.

(١٢٢) المصدر السابق، ٣/٢٣٣.

(١٢٣) المصدر السابق، ٣/٢٤٤.

(١٢٤) «إن أعذب التخيل مااجتمع فيه الحسن بأنواعه مما تتعشقه النواظر والمسامع، إذ كان بذلك سرور النفس وملاذها أو تسليها وعزاؤها، فأي سرور لها في ذكر الوحوش والأحناش، ووصف أشكالها القبيحة وشراسة افتراسها ونهشها الأجساد البشرية على ضروب لم تمر في خاطر عاقل؟». المصدر السابق، ٣/٢١٧.

(١٢٥) المصدر السابق، ٣/٢٤٦.

(١٢٦) انتقاد كتاب تاريخ التمدن الإسلامي، مجلة المنار ١٣٣٠ هـ، ص ١٤٩. وقارن بموقف سليمان البستاني من تصوير هوميروس لترس أخيل، الإلياذة، ص ٩٢٦.

(١٢٧) رسائل الإصلاح، ٢/٢٢٠.

(١٢٨) المصدر السابق، ٢/٢٢١.

(١٢٩) المؤيد، ١٨٩٩، نقلاً عن أحمد الهواري، سبق ذكره.

(١٣٠) مختارات المنفلوطي، ص ٤٧.

(١٣١) نقلاً عن جميل صليبا، اتجاهات النقد في سوريا، معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة ١٩٦٩، ص ٢١٣.

(١٣٢) ديوان البارودي، ٣/٢١٤.

(١٣٣) رسائل الاصلاح، ٢/١٣٢.

(١٣٤) المقتطف، ١٨٩٠/١٦.

(١٣٥) من تذييل رواية «سر ولا سر» (مسامرات الشعب، ع ٣٩) ص ١٣٩.

(١٣٦) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(١٣٧) الخيال في الشعر العربي، ص ١٥ ـ ١٧.

(١٣٨) المصدر السابق، ص ٧٣.

(١٣٩) المصدر السابق، ص ٦٩.

(١٤٠) مختارات المنفلوطي، ص ١١٧.

(١٤١) المصدر السابق، ص ١٩٨.

(١٤٢) المصدر السابق، ص ١٢٠.
(١٤٣) الخيال في الشعر، ص ٦٩ ـ ٧٠.
(١٤٤) المصدر السابق، ص ٧٢.
(١٤٥) الشعر، الضياء (مجلة) ١٨٨٩، ص ٦٥ ـ ٦٦.
(١٤٦) النظرات، ١/٤.
(١٤٧) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي، ص ٢٢٨.
(١٤٨) قارن بمصادر نقد الرواية، ص ٤٣ ـ ٤٨، ٥٨ ـ ٥٩.
(١٤٩) نقولا الحداد، حواء الجديدة، ص ٥ ـ ٧.
(١٥٠) المصدر السابق، ص ٣٩.
(١٥١) المصدر السابق، ١٨٨.
(١٥٢) المصدر السابق، ص ١٩٧.
(١٥٣) المصدر السابق، ص ٧١.
(١٥٤) فلسفة البلاغة، ص ٩٩ ـ ١٠١.
(١٥٥) عبد الغني شوقي، الفضيلة، ع ٧٥، ١٩٦٧.
(١٥٦) نقلاً عن محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧، ص ٣٣. وقارن بما يقوله الرافعي: «ثياب المسرح هي دائماً ثياب استعارة مادام لابسها في دوره من القصة». وحي القلم ٣/١٥٤.
(١٥٧) النظرات، ١/٩٧ ومن اللافت أن المنفلوطي يتحدث إلى «شباب الأمة».
(١٥٨) تاريخ علم الأدب، ص ٢٢.
(١٥٩) المنفلوطي، البيان، الهلال ١٩١٥.
(١٦٠) المقتطف، ديسمبر ١٨٩٩.